

M 2013



Da Intuição à Obra

Considerações sobre o Método da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso

SARA MARIA DIAS AMORIM
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITECTURA

DOCENTE ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR ARQUITECTO MARCO GINOULHIAC
COORIENTADOR: ARQUITECTO PABLO ESTEBAN HORMAZÁBAL ANAVALÓN

NOTA PRÉVIA

A dissertação presente foi redigida tendo como referência o acordo ortográfico anterior ao actualmente vigente. Todas as traduções são feitas de forma livre pelo próprio autor e são, por isso, da sua responsabilidade.

Para uma melhor leitura e compreensão do objecto de estudo é necessária a definição de alguns termos no contexto desta dissertação:

A Escola de Arquitectura e Desenho da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso é também designada por “Escola de Arquitectura de Valparaíso”, “Escola de Valparaíso”, “Escola” ou “Escola chilena”.

O termo “Grupo” refere-se aos elementos que fundaram o Instituto de Arquitectura de Valparaíso: Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Jaime Bellalta, Jose Vial, Francisco Méndez, Arturo Baeza, Fabio Cruz, Miguel Eyquem e Claudio Girola.

Amereida é a palavra que designa o poema colectivo, escrito pelo Grupo, publicado pela primeira vez em 1967.

Os *actos poéticos* são reuniões que promovem a leitura e escrita de poesia.

A Cidade Aberta abrange uma parcela de terreno em Ritoque, nos arredores de Valparaíso, comprada pela Cooperativa Amereida em 1970. É o lugar onde a Escola põe em prática os fundamentos teóricos, através da construção de obras e da realização de actos poéticos.

“Fazer arquitectura através da poesia” refere-se ao processo que se inicia com a leitura e/ou escrita de um poema e, através da inspiração gerada por esse acto, poderá terminar com o desenho e posterior construção de uma obra.

Adhocism é um termo criado em conjunto por Charles Jencks e Nathan Silver. Representa um modo de pensar que estabelece procedimentos de forma improvisada, para resolver problemas específicos.

Volver a no saber é uma teoria que assenta no afastamento do conhecimento adquirido para que a imaginação e o subconsciente actuem de forma mais espontânea no acto de projectar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus Pai e Mãe por me apoiarem incondicionalmente desde o início.

Ao Zé pela inspiração que representa.

Ao Professor Marco Ginoulhiac pela disponibilidade em analisar e criticar.

Ao Pablo pela coorientação e dedicação.

Ao Márcio, Ricardo e Tiago pela revisão.

Ao pessoal das corridas, jantares e festas na casa do povo.

Aos amigos por me ensinarem que arquitectura é vida.

Muito obrigada.

ABSTRACT

Intuition and spontaneity are inherent characteristics to the human being, capable of turning real their sensorial and unconscious atmosphere. With the Architectural and Design School of the Catholic University of Valparaíso as a study case, the presented thesis is developed over the relation between a view of architecture based on this assumption, and its building practice.

At first, the work presents the responsible members for the creation of the “Grupo”, Alberto Cruz and Godofredo Iommi, as well as the influence that the European alternative models of the twentieth century had on their architectural conception: the idea that it is inseparable of poetry. The Open City is the “experimental laboratory” that will allow the research about the School teaching method, together with the uncommon geography of Chile and the irregular topography of the Valparaíso city.

The alternative bias of this teaching method allows the exchange of views with other patterns that have appeared on the same century, therefore improving the investigation of an architectural practice that has remained for over sixty years.

RESUMO

A intuição e a espontaneidade são características inerentes ao ser humano, capazes de materializar a sua dimensão sensorial e inconsciente. Tomando como caso de estudo a Escola de Arquitectura e Desenho da Universidade Católica de Valparaíso, a dissertação apresentada desenvolve a relação entre uma arquitectura assente nesta premissa e a sua prática construtiva.

Num primeiro momento são apresentadas as personagens responsáveis pela criação do “Grupo”, Alberto Cruz e Godofredo Iommi, assim como a influência que os modelos alternativos europeus no século XX exerceram na sua concepção da arquitectura: a ideia de que esta é indissociável da poesia. A Cidade Aberta é o “laboratório experimental” que irá permitir o estudo da metodologia de ensino da Escola em destaque, assim como a geografia invulgar do Chile, e a topografia irregular da cidade de Valparaíso.

O seu carácter alternativo permite o confronto com outros modelos que surgiram no mesmo século enriquecendo assim o estudo de uma prática arquitectónica que se mantém há mais de sessenta anos.

CONTEÚDOS

Introdução	11
-------------------	----

I. Antecedentes Históricos

. O ensino da arquitectura no Chile no séc.XX	19
. Alberto Cruz e Godofredo Iommi: Arquitectura e Poesia	29
. Confronto de modelos: <i>Bauhaus</i> , <i>Ulm</i> e Valparaíso	39

II. Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso

. Condição Geográfica	53
. Fundamentos teóricos	
. <i>Amereida</i>	61
. Cidade Aberta	71
. Movimento Surrealista	79
. Acto de Construir	91
. <i>Adhocism</i>	101
. <i>Volver a no saber</i>	107
. Culto do Corpo	121
. Plano Curricular	129

III. Do Método à Reflexão

. Modelos Alternativos	143
. Utopia	153
. Contributo pessoal	159

Considerações finais	167
-----------------------------	-----

Bibliografia	175
---------------------	-----

Bibliografia na Internet	177
---------------------------------	-----

Referência de Imagens	179
------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

“Quem se debruce sobre a problemática
da criatividade nas mais variadas
linguagens de expressão depara
inevitavelmente com a palavra ‘Método’”¹

A dissertação apresentada desenvolve, como tema, o método de ensino da Escola de Arquitectura e Desenho da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso. Através da contextualização histórica e geográfica, é pretendido aprofundar os fundamentos teóricos do plano curricular e a consequente prática arquitectónica.

O caso de estudo parte da reestruturação do plano curricular da Escola de Valparaíso, no ano de 1952, e abrange o desenvolvimento dos seus fundamentos teóricos e prática projectual até ao ano 2012. Através da análise do período que envolve o final do século XIX e início do séc. XX, é possível compreender as reformas educacionais que aconteceram no Chile, e também noutros países da América do Sul, nesse período.

Desse modo, o primeiro capítulo apresenta os membros que formaram o Grupo de Valparaíso e posteriormente o Instituto de Arquitectura: Alberto Cruz e Godofredo Iommi. A sua visão da prática arquitectónica surge principalmente da associação entre a arquitectura de Cruz e a poesia de Iommi. Simultaneamente, através da influência dos poetas surrealistas franceses do final do século XIX e início do século XX, e do experimentalismo de Escolas como a *Bauhaus* e *Hochschule für Gestaltung Ulm*, discutir-se-á como estes factores se tornaram fundamentais para o desenvolvimento do plano curricular que o Grupo iria desenvolver.

As premissas apresentadas servirão de base para a exploração da condição geográfica do continente sul-americano. Poderá ser ela uma influência do pensamento arquitectónico e, consequentemente, do plano curricular da Escola de Valparaíso? Neste seguimento, o segundo capítulo introduz a condição topográfica e estética de Valparaíso, onde o conceito de “liberdade” poderá estabelecer uma analogia à Escola.²

¹ Lagoa Henriques, Lisboa, 1986 in Cristiano Moreira, *Reflexões sobre o método*, Porto, FAUP, 1994, p. xiv.

² Cfr. Godofredo Iommi, *Ciudad Abierta: Apertura de los Terrenos*, Viña del Mar, Editorial Ciudad Abierta, p. 11.

Os fundadores da Escola de Valparaíso vêm na exploração do continente sul-americano uma oportunidade de busca por uma identidade nacional. Dessa procura surge a primeira *Travesía*, uma viagem pelo continente, que seria capaz de cultivar a condição poética da arquitectura, da qual Alberto Cruz e Godofredo Iommi constroem uma metodologia de ensino. No seguimento da *Travesía* surge o poema *Amereida* e, a partir dele, é possível desenvolver a origem e continuidade da Escola chilena e os seus fundamentos teóricos.

A fundação da Cidade Aberta, “laboratório experimental” de produção artística e arquitectónica, é fundamental na materialização desses fundamentos que assentam numa visão intuitiva e experimentalista da arquitectura. Por outro lado, há uma forte influência do Movimento Surrealista de André Breton que, em conjunto com o tipo de processo construtivo experimental da Escola, dá origem a um conceito próprio definido pelo *volver a no saber*. Para além disso, autores presentes na bibliografia do plano curricular, como Edmundo O’Gorman, Johan Huizinga e Martin Heidegger serão também conjugados entre si para compreender a estrutura do plano curricular. Será este capaz de pôr em prática uma teoria metodológica alternativa a outras que se observavam na época das reformas educacionais, no Chile?

Por fim, o terceiro capítulo estabelece um confronto entre a Escola de Valparaíso e outros modelos alternativos que se destacaram na mesma época. São exemplos a *Comunidad Tierra* de Claudio Caveri, a cidade de Arcosanti de Paolo Soleri e o *Rural Studio* de Samuel Mockbee. Neste confronto, a Cidade Aberta abrange três áreas fundamentais no seu estudo: comunidade, cidade e método.

Para além desta relação de conceitos, torna-se pertinente a compreensão da Utopia de Thomas More pois esta poderá ser essencial para o estudo do próprio conceito de Cidade Aberta. Partindo dessa premissa, é fundamental questionar as componentes utópicas da metodologia da Escola, para chegar a uma consideração sobre o seu propósito actual na área da arquitectura, dentro e fora do seu núcleo. Nesse contexto, o último tema assenta numa reflexão sobre a aplicação real dos fundamentos teóricos da Escola de Valparaíso e o seu contributo na minha formação como estudante de arquitectura.

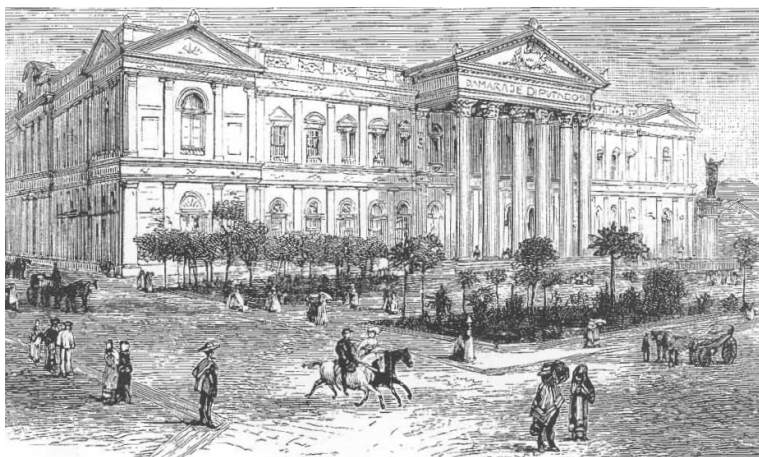
A idealização do tema da dissertação surgiu de um desejo de transmitir a experiência pessoal vivida ao longo de dois trimestres, ao abrigo do programa de Mobilidade estudantil,

no Chile. A oportunidade de estudar na Escola de Valparaíso e de habitar a sua própria cidade, em conjunto com as viagens realizadas pelo continente sul-americano, motivaram uma análise da sua prática arquitectónica, assim como da raiz cultural do continente sul-americano. Para além disso, pelo contacto directo com o seu modelo de ensino, é desenvolvido o interesse pela compreensão do seu método e da construção da sua identidade.

Em suma, o objectivo passa por compreender as influências que o contexto físico e cultural, tal como teorias existentes no universo da produção de arte e arquitectura, exerceram na construção de uma metodologia de ensino alternativa a outras realidades que a envolvem.



1



2

1. Teatro Municipal, Santiago do Chile. Desenhado, numa primeira fase, por Claude François Brunet em 1853. Após a sua morte em 1855 Lucien Henault ficou responsável pela obra.
2. Congresso Municipal, Santiago do Chile. Desenhado por Claude François Brunet no início da segunda metade do século XIX. Após a sua morte em 1855, Lucien Henault ficou responsável pela execução da obra.

O ENSINO DA ARQUITECTURA NO CHILE NO SÉC.XX

“Entendemos por Movimento Moderno a corrente de tendência internacional que parte das vanguardas europeias do início do século e se foi difundindo ao longo dos anos vinte.”¹

O Movimento Moderno provocou um forte impacto no desenvolvimento da arquitectura produzida na América Latina. A segunda metade do século XX foi palco de várias teorias metodológicas que tentaram romper com o ensino tradicional académico, e é neste contexto que é pretendido analisar e posteriormente compreender o caso específico do Chile. Na tentativa de inserir a Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso num contexto Latino-americano, é necessário estudar essas influências provenientes da Europa directamente para o Chile, que tiveram uma consequente relação com os métodos de formação de arquitectos.

Se retrocedermos à segunda metade do século XIX, a cidade de Santiago do Chile, tal como sucedeu com a maioria das capitais latino-americanas, após a independência do respectivo país, procurou novas fontes de inspiração, principalmente na Europa e América do Norte, importando não só novas ideias, mas também novos profissionais capazes de as materializar.² Assim, pela presença de vários teóricos, poetas e arquitectos qualificados exteriores ao contexto chileno, e pelo desenvolvimento cada vez mais alargado das relações internacionais, foi possível observar uma mudança cultural significativa não só no Chile, mas em toda a América Latina. Estes arquitectos e teóricos estrangeiros, convidados pelo governo chileno e alguns pela Igreja Católica, ficaram encarregados de desenhar vários edifícios institucionais e religiosos introduzindo, desse modo, uma nova escala à cidade.³

O arquitecto francês Claude François Brunet, apontado como arquitecto do governo em 1848, foi um dos primeiros responsáveis pela mudança que se gerou no Chile, quer ao nível da prática da arquitectura, quer ao nível do seu ensino.⁴ Após a sua morte em 1855

1 “Entendemos por Movimiento Moderno la corriente de tendencia internacional que arranca de las vanguardias europeas de principios de siglo y se va expandiendo a lo largo de los años veinte.”

Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 12.

2 Humberto Eliash e Manuela Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, p. 18.

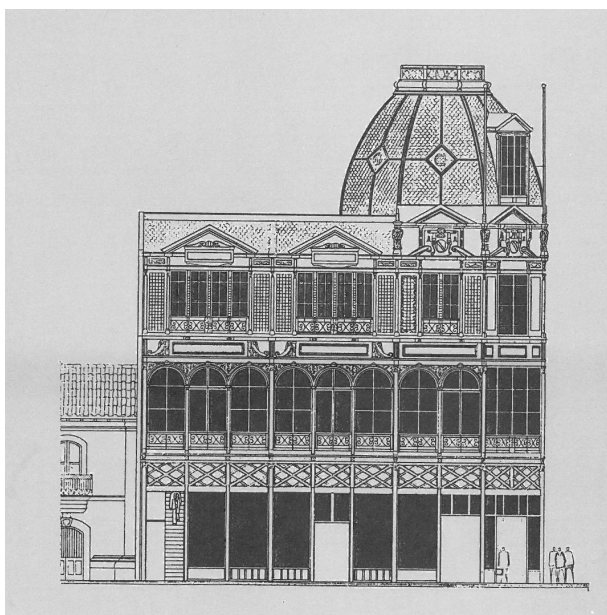
3 Arturo Almadóz, *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*, Oxford, Alexandrine Press, 2002, p. 110.

4 Depois de trabalhar em Espanha foi para o Chile num momento em que a cultura do país se estava a expandir, pela presença de arquitectos estrangeiros, nomeadamente da Venezuela (Andrés Bello) e Argentina (Bartolomé Mitre e Domingo Faustino Sarmiento).

Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, College Station, Texas, A&M University Press, p. ix.



3



4



5



6

3. Vinícola Santa Carolina, Chile. Desenho de Emile Doyère, 1888.

4/5. Edificio Comercial Edwards. Desenho de Eugène Joannon Crozier, 1898.

6. Palacio Undurraga. Desenho de José Forteza, 1911-1915.

foi sucedido pelo arquitecto Lucien Henault que continuou o trabalho de Brunet até 1872. Juntos foram responsáveis pelo primeiro curso de arquitectura organizado no país, surgindo assim a primeira geração de arquitectos chilenos.⁵

“Com o apoio indispensável de arquitectos nascidos no estrangeiro e residentes no Chile, foram estabelecidos cursos oficiais em arquitectura, quer na Universidade Católica, quer na Universidade do Chile, durante os anos 90 do século XIX. Assim, os cursos profissionais em arquitectura tornaram-se uma realidade no Chile antes de se tornarem uma realidade noutros países latino-americanos.”⁶

Poucos alunos estudaram segundo os métodos de Brunet e Henault pois, durante este período, a maioria dos estudantes de arquitectura viajava para fora do país para ingressar noutras escolas, tradição que durou até ao início do século XX. Isto devia-se ao facto de existirem poucos recursos e professores no ensino desta disciplina.⁷ Ao mesmo tempo, vários arquitectos estrangeiros, na sua maioria europeus,⁸ continuavam a chegar ao país e, com eles, novas tecnologias e modos de fazer, que se reflectiram em vários edifícios institucionais e privados construídos na época. Assim, o Chile usufruiu de uma das “mais interessantes e complexas arquitecturas do século XIX na América Latina.”⁹

Ao longo da década de 90 do século XIX, com a ajuda dos arquitectos chilenos formados no estrangeiro, foram criados cursos de arquitectura na Universidade Católica e na Universidade do Chile. Os cursos funcionavam como formações extracurriculares e de curta duração quando comparados aos cursos profissionais das universidades chilenas. Consequentemente, pela adesão e interesse despertados nos estudantes, conduziram rapidamente a uma tomada de consciência da importância do ensino de arquitectura no país. Neste seguimento, já consolidados esses cursos, foram capazes de desenvolver planos curriculares de forma a passarem a escolas e faculdades de arquitectura.

5 Brunet publicou o livro “Curso de Arquitectura” em 1853, um dos primeiros livros académicos na América Latina. Ibidem, p. x.

6 “With the indispensable support of foreign-born architects in Chile, formal courses on architecture were established both at universidad Católica and the Universidad de Chile during 1890s. Thus, professional courses in architecture became a reality in Chile before they were realized in other Latin American countries.” Ibidem, p. xii.

7 Humberto Eliash e Manuela Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*, op. cit., p. 18.

8 São exemplos os arquitectos franceses Emile Doyère, Paul Lathoud, Emile Jequier e Eugène Joannon Crozier; os arquitectos italianos Chelli, Provasoli, Brugnoli, e Cremoseni; o alemão Burchard e o espanhol José Forteza. Ibidem, p. x.

9 Ibidem.



7



8



9



10



11

- 7/8. Mapocho Railway Station, Chile., inaugurada em 1913. Desenho de Émile Jequier.
9. Estação Central de Milão, Itália, 1931.
10. Interior da Estação Central Lille, França. Obra terminada em 1892.
11. Restaurante Cap Ducal, Viña del Mar, Chile, 1936. Desenho de Roberto Dávila Carson.

“Deste modo, por volta da segunda década do século XX, um novo grupo de arquitectos chilenos chegou ao país, tendo beneficiado de uma enriquecedora educação profissional. O grupo começou a ser cada vez mais activo por todo o país, oferecendo as bases para uma verdadeira produção de arquitectura Chilena.”¹⁰

No contexto latino-americano, a importância da teoria da arquitectura começou a evidenciar-se nos anos 20, mas foi a partir da segunda metade do século XX que o seu reconhecimento foi evidente. A necessidade de justificar as novas atitudes relativamente à produção arquitectónica inspirou o crescimento da teoria da arquitectura, servindo de exemplo para o que se viria a desenvolver posteriormente nessa área.

Exemplos dessas atitudes por todo o continente sul-americano são os escritos do arquitecto brasileiro Lúcio Costa nos anos 30 que demonstraram a influência do movimento moderno inserido no contexto latino-americano. Da mesma forma, o Instituto de Arquitectura de Tucumán, na Argentina, foi palco de uma significativa produção teórica, com os escritos de Vivanco, Sacriste, Tedeschi, Lapadula e Calcabrina.¹¹ Apesar desse crescimento ao nível da teoria da arquitectura por toda América do Sul, o seu desenvolvimento foi mais visível no Chile, justificado pelo trabalho de vários arquitectos chilenos como Roberto Dávila, Juan Martínez, Sérgio Larraín, Emílio Duhart. Apesar da sua educação universitária assentar nos modelos vigentes da época, o facto de terem viajado pela Europa após, ou durante, a sua formação permitiu-lhes incorporar na teoria e prática da arquitectura as ideias europeias que surgiam após a Primeira Guerra Mundial.¹²

Dessa forma, depois de cem anos de independência, entre as décadas de 1910 e 1920, crescia a vontade em formar uma identidade nacional apesar de conjugada com a influência europeia. Os edifícios construídos nesta época, no Chile, tentavam recriar a qualidade visível nas capitais do “continente velho”, porém inseridos noutras condições geográficas e políticas.¹³

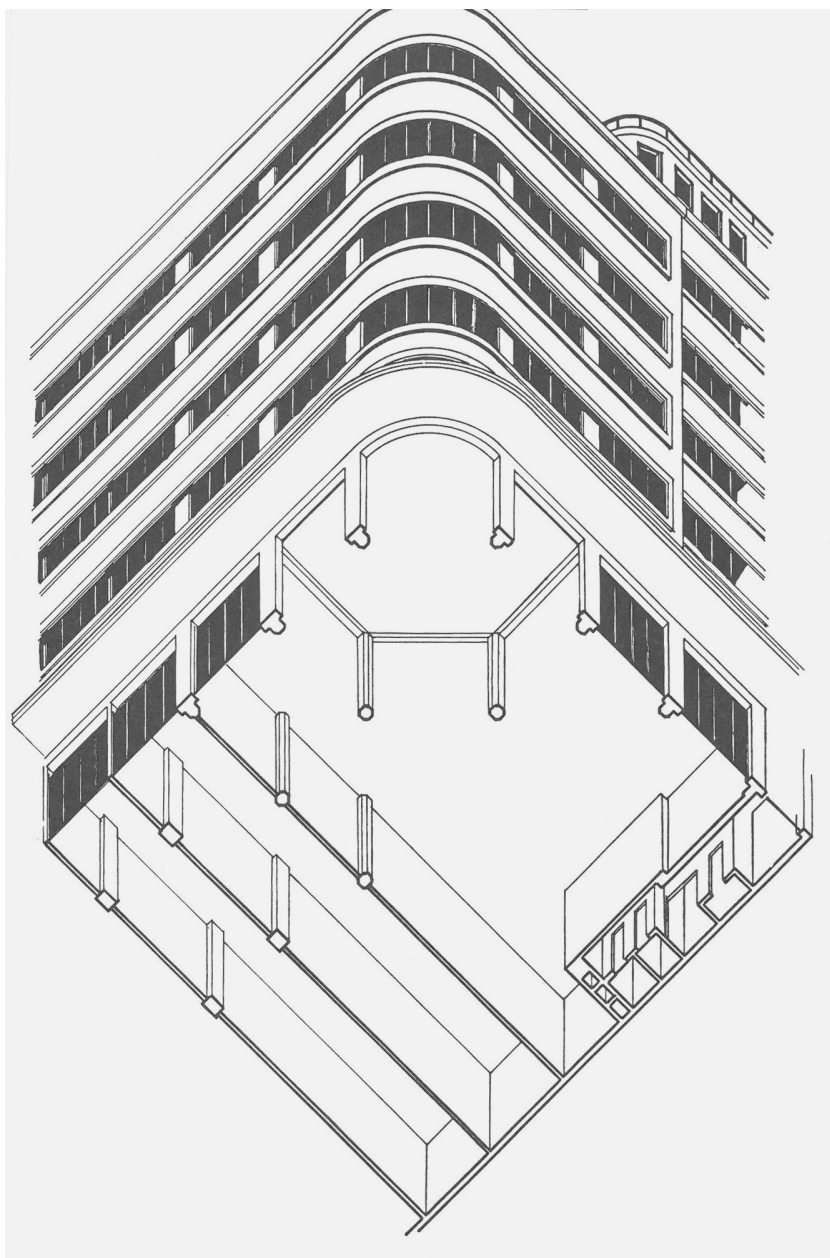
10 “Thus, by the second decade of the twentieth century, a new body of Chilean architects came into existence, having benefited from a well-grounded professional education. These architects began to be increasingly active throughout Chile, providing the basis for a truly Chilean architectural production.”

Idem, p. xi.

11 Ibidem, p. 3.

12 Ibidem, p. xi.

13 Ibidem, p. x.



12

12. Edifício Oberbauer, Santiago do Chile. Desenho de Sergio Larraín y Jorge Arteaga (1929-30). Foi considerado o primeiro edifício totalmente moderno no Chile pois empregou pela primeira vez a janela horizontal e a planta livre. A segunda fase da construção libertou a fachada das cargas verticais, sendo o peso descarregado nos pilares recuados.

Para além de influenciar a prática arquitectónica no país, a construção crescente no Chile conduziu a uma crítica dos métodos de ensino tradicionais das Escolas de Arquitectura. Assim, no final dos anos 30, algumas teorias do movimento moderno europeu começaram aos poucos a intervir no próprio ensino de arquitectura, apesar do movimento não ser directamente estudado nas escolas. Essas teorias foram exploradas no Chile a partir dos anos 40, quando um grupo específico de arquitectos surgiu no mundo da arquitectura. Fazem parte desse Grupo os arquitectos Emilio Duhart, Alberto Cruz, Fernando Castillo, Hector Valdes e Mario Pérez de Arce, personagens importantes no crescimento do ensino dessa disciplina no Chile.

Seguiram-se as reformas educacionais promovidas pelos estudantes que visavam a reformulação dos planos de estudo, derivadas, em parte, da metodologia experimental da *Bauhaus*, cuja informação vinda da Europa chegava cada vez mais depressa e em maior quantidade. Em 1945, as reformas educacionais viram o seu objectivo conseguido na Universidade do Chile, após uma tentativa falhada em 1933.¹⁴ Estenderam-se também à Universidade Católica de Santiago no ano 1945, desta vez conduzindo a algumas modificações.¹⁵ As reformas educacionais na área da arquitectura estenderam-se a todo o país e à restante América do Sul, nomeadamente ao Instituto de Arquitectura de Tucumán que, no final dos anos 40, tentou renovar o ensino de arquitectura na Argentina.¹⁶

Simultaneamente, no Chile, em 1952, a Escola de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso foi palco de uma reforma que marcaria o início da história da Escola, pois a chegada de um grupo de arquitectos vindos da capital chilena, seria capaz de instaurar uma nova metodologia de ensino. Este Grupo era inicialmente composto pelo arquitecto chileno Alberto Cruz e pelo poeta argentino Godofredo Iommi, ambos nascidos em 1917, aos quais se juntaram arquitectos mais jovens formados pela Universidade Católica de Santiago, que se tornaram conhecidos pela sua resistência aos métodos académicos convencionais.

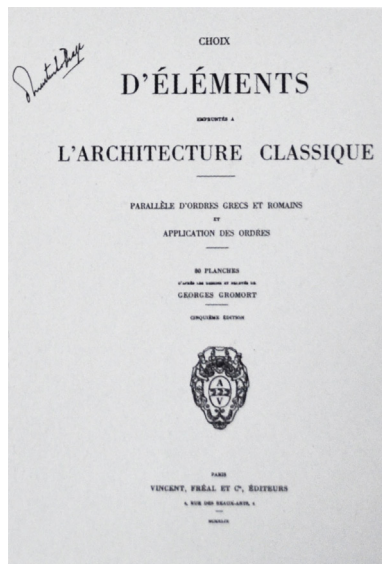
¹⁴ Humberto Eliash e Manuela Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*, op. cit., p. 36.

¹⁵ O arquitecto Sergio Larraín foi promovido a director da Escola de Arquitectura da Universidade Católica e, mais tarde, passou a decano, representando então os interesses da Escola e tendo poder sobre a contratação de professores e regulamentação dos cursos e respectivos exames.

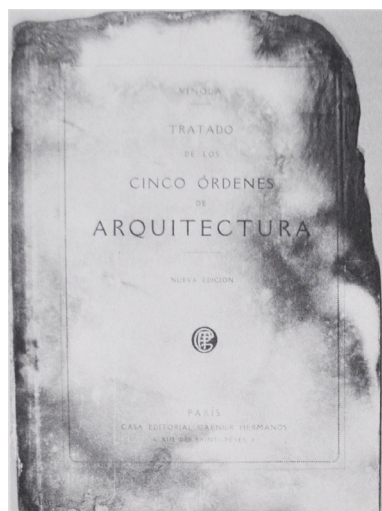
¹⁶ Josep Maria Montaner, *Arquitectura y crítica en latinoamérica*, Buenos Aires, Nobuko, 2011, p. 41.



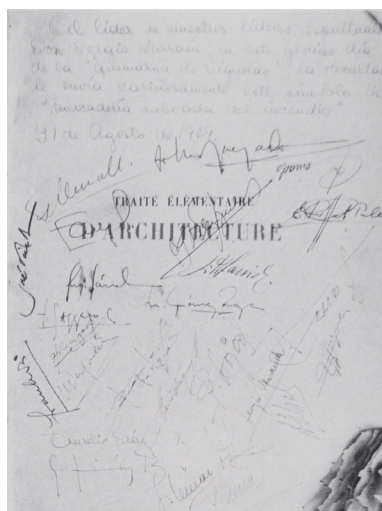
13



14



15



16

Torna-se pertinente referir que, mais tarde, no ano de 1967, Godofredo Iommi redigiu um manifesto declarando que as escolas latino-americanas se mostravam incapazes de compreender e distinguir investigação, docência, profissão e a consequência que o ensino universitário teria na sociedade futura. A sua constante procura de soluções inseridas nas universidades

externas a este contexto, não seria a resposta para uma falta de raízes.

“Por isso, aqui e agora, no Chile (...) elevamos a nossa denúncia e damos o passo definitivo para exigir a reorganização completa da Universidade em todos os seus aspectos.”¹⁷

Assim, ao longo do século XIX e XX, é possível compreender que o Chile foi palco de uma mudança arquitectónica que reflectiu uma incessante vontade de criar uma identidade nacional. Depois da independência, as cidades e os edifícios retrataram as ambições e traumas da sociedade chilena que pretende encontrar e reafirmar uma personalidade própria.

“Claramente, o que aconteceu com a prática produção da arquitectura Chilena neste período está relacionado com o desenvolvimento da própria Arquitectura como disciplina, como um instrumento de acção política e social e, por isso, como um elemento significativo no processo de modernização.”¹⁸

Inserida neste contexto surge a Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso, um exemplo de busca intensa pela identidade, não só do país, mas do próprio continente e da própria escola. Este foi um dos primeiros exemplos bem sucedidos quanto à mudança do plano curricular em meados do século XX. Nesse sentido, a arquitectura produzida pela Escola e os seus métodos de formação, são vistos como uma “linha de pensamento original bastante independente dos movimentos arquitectónicos europeus e norte-americanos, embora muito ligados a poetas, músicos e intelectuais europeus.”¹⁹

17 “Por eso, aquí y ahora, en Chile, (...) nosotros levantamos nuestra denuncia y damos el paso irrevocable para exigir la reorganización entera de la Universidad en todos sus aspectos.”

Godofredo Iommi, *Manifiesto del 15 de junio de 1967*, Santiago de Chile, Ediciones de la Escuela de Arquitectura UCV, 1971, p. 1.

18 “It is obvious that what happened within Chilean architectural practice and production during this period has much to do with the long history of development of architecture as a discipline, as an instrument of social and political action, and therefore as a significant element in the process of modernization.”

Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. xiii.

19 Humberto Eliash e Manuela Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*, op. cit., p.172.



17



18

17. Arquitecto Alberto Cruz.
18. Poeta Godofredo Iommi.

ALBERTO CRUZ E GODOFREDO IOMMI: ARQUITECTURA E POESIA

“A criação requiere uma certa inocência, um cessar da dúvida. A poesia, como revelação, devolve-nos essa inocência, devolve-nos a nossa maravilha e riqueza.”²⁰

Alberto Cruz nasceu em Santiago do Chile em 1917 e formou-se em arquitectura na Universidade Católica de Santiago que, durante aquela época, se focava na formação do arquitecto tendo como base o modelo tradicional das *Beaux-Arts*. Interessado no Movimento Moderno, o arquitecto viajou pela Europa antes de iniciar a sua carreira profissional como arquitecto e professor. Caracterizava-se pela sua visão intuitiva na produção arquitectónica e, por isso, após ser admitido no corpo docente da Universidade Católica do Chile, desenvolveu o seu próprio modelo de ensino.²¹ Desse modo, ficou conhecido pelos seus métodos incomuns e muito próprios, uma vez que se afastavam do academismo visível nas outras universidades chilenas, oferecendo aos alunos a possibilidade de explorar a própria intuição no desenho de projecto.²²

Godofredo Iommi, nascido também em 1917, em Buenos Aires, iniciou os estudos em Economia, contudo desistiu do curso para se dedicar à poesia. No final dos anos 30, a intenção do poeta era viajar para a Europa para entrar em contacto directo com as vanguardas na área da poesia, e França seria o país de eleição principal. Com o início da Segunda Guerra Mundial, Iommi viu-se obrigado a cancelar os seus planos e, juntamente com cinco poetas e artistas formou, no final dos anos 30, a *Santa Hermandad de la Orquídea*. Este Grupo partiu à descoberta do continente americano explorando grande parte da Amazónia e, assim, esta tornou-se uma de muitas viagens pela América do Sul que, em conjunto, estabeleceriam uma relação importante entre poesia e cultura.²³

Alberto Cruz e Godofredo Iommi conheceram-se em 1951 quando a empresa de publicidade onde trabalhava Iommi contratou Cruz para uma parceria temporária. Aí desenvolveram uma relação de amizade que chegou ao campo profissional pelas conversas diárias,

20 “Creation requires a certain innocence, a suspension of disbelief, to occur. Poetry, as a revelation, returns to us that innocence, returns to us our astonishment and fecundity.”

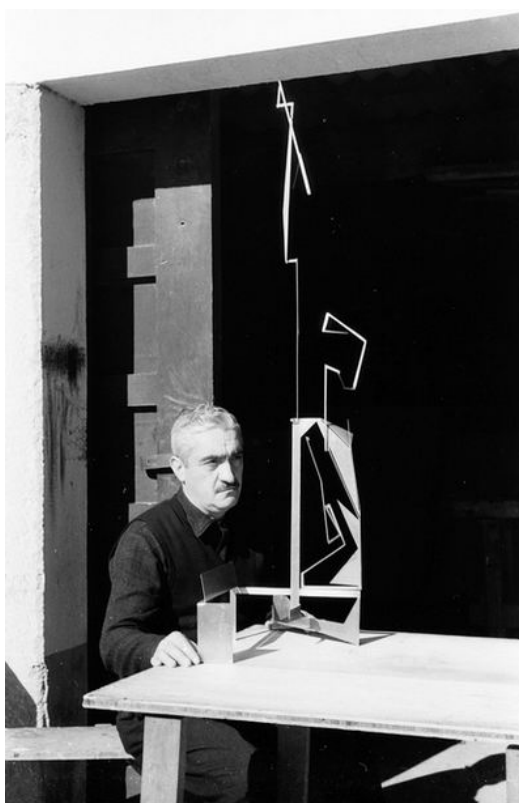
Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, Chicago, MIT Press, 1996, p. 174.

21 Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*. Santiago, Chile, ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 56.

22 Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. 113

23 Para além disso, o casamento de Godofredo Iommi com Ximena Amunátegui permitiu-lhe entrar em contacto com vários poetas e pintores da comunidade vanguardista Francesa.

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 15.



19



20

19. Escultor Claudio Girola.
20. Escultura de Claudio Girola.

por um lado na área da arquitectura, por outro lado, da poesia. Alberto Cruz desenvolveu um interesse na possível relação das duas disciplinas pois a poesia seria capaz de explorar o campo intuitivo e imaginativo do indivíduo e, possivelmente, atingir uma compreensão da essência da Arquitectura.²⁴

Desse modo, o Cruz e Iommi acreditavam que a produção arquitectónica deveria surgir da poesia, e não de fórmulas ou ideias preconcebidas que abrangiam os planos curriculares. Isso não seria a resposta adequada para uma reforma do ensino da arquitectura. O confronto entre estas duas personagens marcou o início da história da Faculdade de Arquitectura de Valparaíso pois, em 1952, quando a congregação Jesuíta se apoderou da Universidade Católica de Valparaíso, o novo reitor, Padre Jorge González Förster, iniciou uma reforma curricular na Universidade e convidou Alberto Cruz para integrar a Faculdade de Arquitectura, dado os seus métodos inovadores, apesar de incomuns.²⁵ A faculdade já existia desde 1937, mas apenas em 1952 foi possível iniciar uma nova etapa que a conduziria para o seu carácter actual.²⁶

“Não servia apenas ter um bom professor. Era necessário criar um grupo de trabalho.”²⁷

Com o intuito de remodelar completamente o plano curricular da Faculdade de Arquitectura, Alberto Cruz e Godofredo Iommi viam uma necessidade em juntar um grupo de indivíduos com a mesma ideia de método, de forma a tornar o ensino mais coerente e consistente. Desse modo, aceitou o cargo de professor mas com a condição de ser acompanhado por um grupo docente.

“...então mudei-me para Valparaíso, e éramos um grupo de amigos, tínhamos organizado tudo, com Jaime Ballalta, Jose Vial, Francisco Méndez, Arturo Baeza com Fabio Cruz, formamos o grupo que se chamava Instituto de Arquitectura.”²⁸

24 Alberto Cruz entrevistado por Cristian Warken no programa chileno *Una Belleza Nueva*, gravado em Santiago do Chile em 2002. Transcrição da entrevista disponível em <http://www.unabellezanueva.org/alberto-cruz/>

25 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 16.

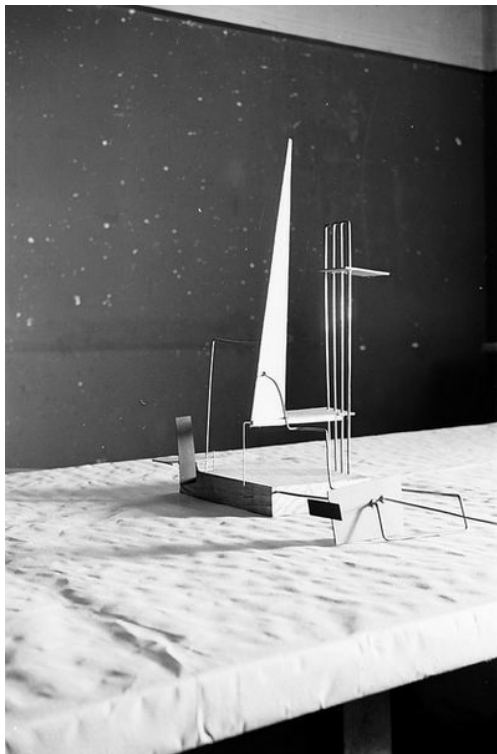
26 Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op.cit., p. 54.

27 “No servía nada tener un buen profesor. Lo que había que tener era un grupo de trabajo.”

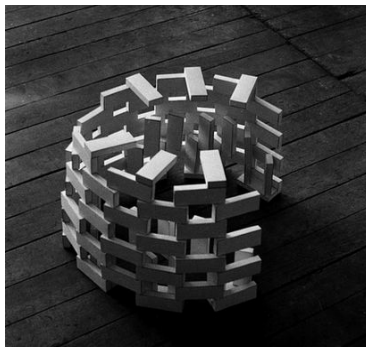
Godofredo Iommi in Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 16.

28 “...entonces me traslade a Valparaíso, y era un grupo, ya éramos amigos, habíamos formado todo, con Jaime Ballalta, Jose Vial, Francisco Méndez, Arturo Baeza con Fabio Cruz, formamos este grupo que se llamaba el Instituto de Arquitectura.”

Alberto Cruz entrevistado por Cristian Warken no programa chileno *Una Belleza Nueva*, op. cit.



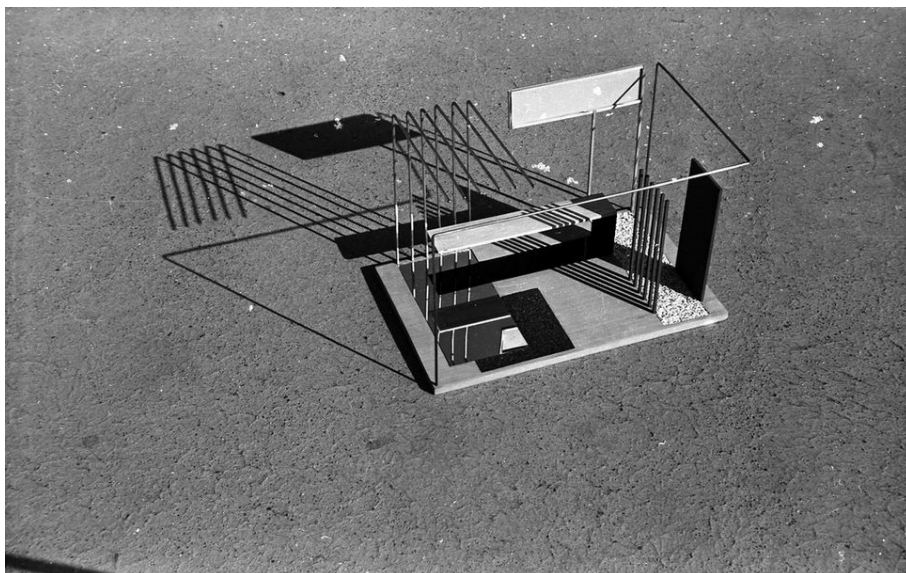
21



22



23



24

21. *Taller cursos del espacio* orientado por Francisco Méndez Alberto Cruz, 1953.

22/23. Exemplos de trabalhos do *taller cursos del espacio*.

24. *Taller cursos del espacio* orientado por orientado por Alberto Cruz, 1952.

Para além dos nomes acima mencionados, o arquitecto Miguel Eyquem também se juntou a eles e, por sua vez, três anos mais tarde, o escultor Claudio Girola.²⁹

O Grupo viu nesta mudança uma oportunidade de pôr em prática a sua visão entre Arquitectura e Poesia e assim, superar as reacções negativas que o ensino experimental de Cruz estava a produzir numa escola relativamente “tradicional” como a da Universidade Católica.³⁰ O facto de terem ido viver para Valparaíso, num conjunto de apartamentos recentemente construídos, perto da Universidade, traduzia a vontade de criar um ambiente comunitário.

“Reuniam os salários de todos e distribuíam-nos de acordo com as necessidades de cada família. Ao mesmo tempo, o programa de pesquisa e debate crescia, não apenas no programa pedagógico da escola mas também fora da universidade. O trabalho de pesquisa envolvia todos os elementos da vida diária, e uma regra comum foi estabelecida: nenhuma pessoa tinha autoridade sobre outra.”³¹

Esta forma de o Grupo abordar a Arquitectura e o seu estudo gerou uma orientação e metodologia diferentes da existente. Tornou-se necessário, quase obrigatório, formar um Instituto de Arquitectura separado da faculdade actual, regido pelas suas regras. Para isso, juntaram indivíduos de várias áreas: arquitectos, poetas, pintores, escultores e engenheiros que formaram o Instituto de Arquitectura de Valparaíso.

A sua fundação afastou o ensino da arquitectura do campo profissional, convertendo-o num centro experimental. Esta ideia criou um laboratório de pesquisa com uma forte base teórica porém manteve a ligação com a parte prática da disciplina de projecto. Assim, o facto das suas actividades estarem mais centradas na disciplina de projecto, demonstrou claramente que o objectivo não seria apenas abordar áreas de História e teoria da Arquitectura, tradicionalmente mais próximas ao ensino das faculdades no Chile.³² O Instituto possibilitava, por outro lado, o desenvolvimento de projectos experimentais, fundamentados por princípios teóricos que criticavam as bases do ensino e prática de ar-

29 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 16.

30 Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op. cit., p. 57.

31 “They pooled their salaries and dispersed them according to the needs of each family as they engaged in research and debate not only within the pedagogic program but outside the university as well. Their research engaged all aspects of living, and a common base was established in which no person had authority over another.”

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 16.

32 Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op. cit., p. 58.

quitectura no país, e o seu programa pedagógico visava a produção arquitectónica através da poesia e da experiência de trabalhar em grupo.³³

As teorias desenvolvidas pelo Instituto eram influenciadas pela poesia dos autores modernos europeus, como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e André Breton, e não pela arquitectura moderna.³⁴ O Grupo acreditava que a verdadeira arte transcende a sua própria materialidade ou seja, para além da obra física, torna-se necessário compreender o seu significado interior.³⁵

“Parece-nos que a condição humana é poética, ou seja, a partir da poesia o homem vive livremente e em constante vigília e coragem de construir um mundo.”³⁶

A fundação do Instituto de Arquitectura permitiu-lhes criar um grupo de diálogo mais amplo e aberto a várias ideias, onde a atitude e posição de todos perante o ensino da arquitectura era muito semelhante. Um ensino experimental que deveria potenciar a parte intuitiva e imaginativa do aluno.

Um dos primeiros conceitos desenvolvidos foi designado por “observação arquitectónica”. Esta ideia incentivava o aluno a sair para a cidade e observá-la, com o intuito de registar os fenómenos arquitectónicos e urbanos. Esse registo era conseguido através do desenho e da palavra.³⁷

O desenho funcionava como ferramenta de pesquisa que permitiria o estudo e registo do envolvente, o que seria a chave para a obtenção do conhecimento empírico. Do ponto de vista do Grupo, as possibilidades criadas pelo registo gráfico da observação dos fenómenos arquitectónicos e urbanos, seriam uma parte fundamental no crescimento intelectual dos alunos. Para além disso, o desenho era considerado uma ferramenta essencial no desenvolvimento do processo criativo de um projecto de arquitectura.³⁸

33 Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. 3.

34 Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., pp. 23-25.

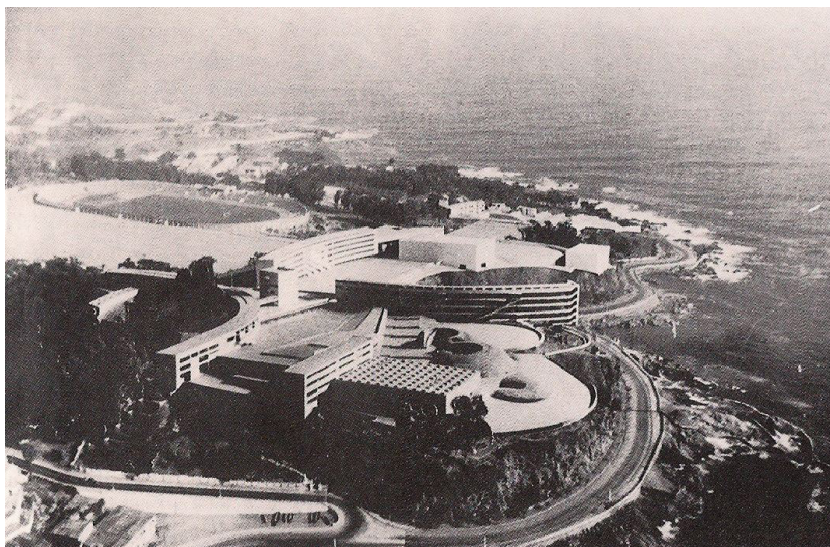
35 Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 17.

36 “Nos parece que la condición humana es poética, vale decir que por ella el hombre vive libremente y sin cesar en la vigilia y coraje de hacer un mundo.”

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 1.

37 Cfr. Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op. cit., p. 58.

38 Ibidem, p. 58.



25



26



27



28



29

25. Concurso para o projecto da Escola Naval em Playa Ancha, Valparaíso. Francisco Méndez em conjunto com o Instituto de Arquitectura, 1956-1957.

26/27. Casa Cruz, Santiago do Chile. Fabio Cruz e Instituto de Arquitectura. Primeiros esboços 1956, projecto e construção 1958-1961.

28. Igreja da Nossa Senhora da Candelaria, São Pedro, 1960.

29. Igreja Corral, Valdivia, 1960-1961.

Por outro lado e em conjunto com o desenho, a palavra seria uma ferramenta complementar ao acto da observação. Através da poesia ou prosa, o aluno registaria por escrito aquilo que o rodeava, não de uma forma descritiva mas sensitiva e intuitiva. Assim, para além da componente gráfica, o desenho seria interpretado segundo outro prisma, onde a própria escrita transmitiria um significado à acção decorrida, o acto de observação do envolvente. Este modo de trabalhar seria fundamental no crescimento dos métodos do Instituto, pois a partir deste tipo de registo, a palavra iria adquirir uma grande importância na criação arquitectónica através do discurso poético, mais concretamente através dos *actos poéticos*.

“Para a Escola de Valparaíso a poesia apresenta-se, em primeiro lugar, como uma visão profética do mundo, ou seja, como capacidade de ler os seus sinais e tempos.”³⁹

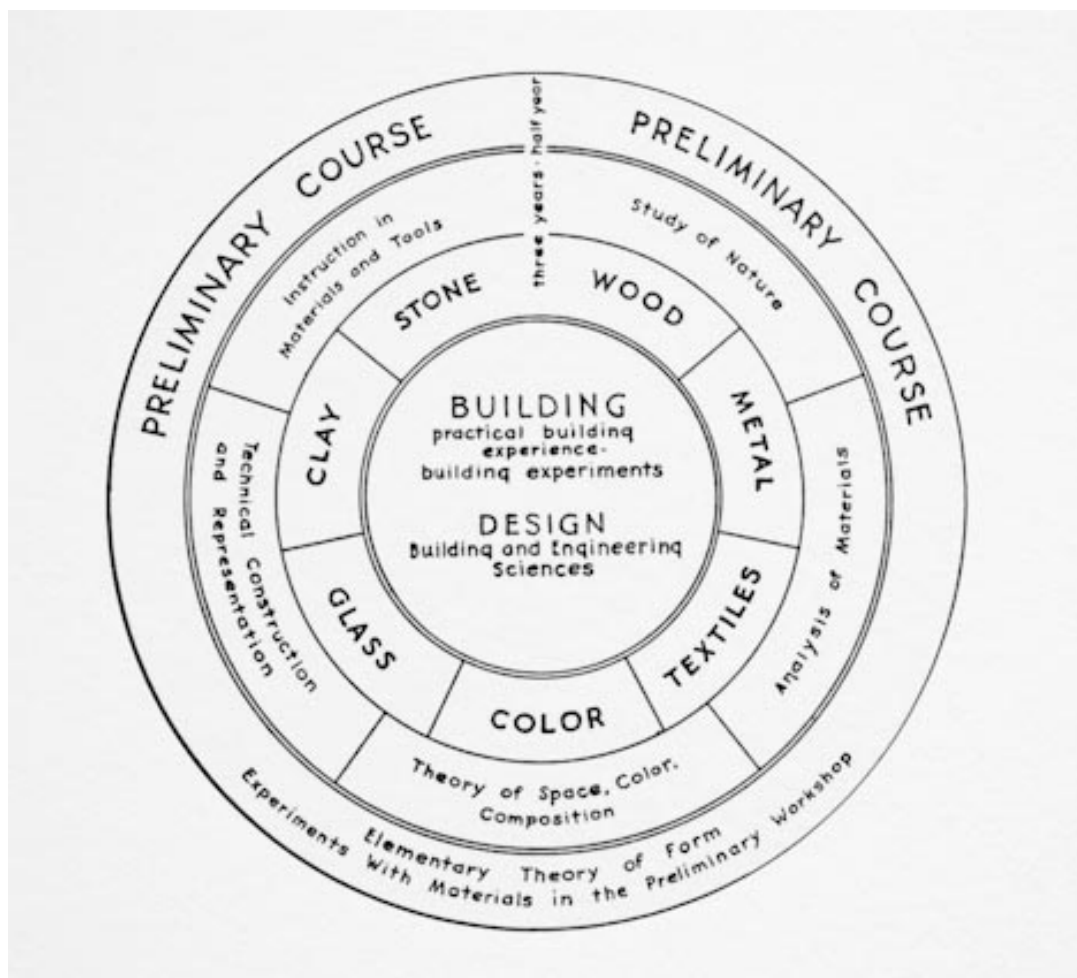
As bases teóricas do Instituto, nas duas décadas após a sua fundação, foram postas em prática pela participação em concursos e construção de algumas obras. Os projectos para Achupallas (1953) e para a Avenida del Mar (1968) e o concurso para a Escola Naval (1957) são exemplos que nunca saíram do papel mas que reflectiam as preocupações do Grupo ao nível da produção arquitectónica.⁴⁰ Relativamente à prática construtiva, surgiu a oportunidade de participar na execução Casa Cruz em 1958. Este trabalho foi possivelmente o mais importante no crescimento das suas ideias pois foi a primeira obra projectada que posteriormente se construiu. Alguns anos mais tarde, devido a um terremoto no sul do Chile, em 1960, algumas universidades chilenas e instituições sociais, em conjunto com a Escola de Valparaíso foram essenciais na reconstrução de várias igrejas, promovendo, assim, um método de trabalho colectivo e comunitário.⁴¹

Com a construção da Cidade Aberta, as ideias do Grupo continuaram a emergir, resultando em obras únicas e características de uma arquitectura experimental e poética. As ideias emergentes específicas deste “modos de fazer” continuaram até aos dias de hoje, progredindo e evoluindo naturalmente com o tempo.

39 “Para la Escuela de Valparaíso la poesía comparece, antes de nada, como visión profética del mundo, esto es, como capacidad de leer sus signos y sus tiempos.”
Ibidem, p. 59.

40 Cfr. Enrique Browne citado em Humberto Eliash, Manuel Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*, op. cit., pp. 174-175.

41 Cfr. Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, Montreal Que, McGill-Queen's University Press, pp. 48 e 49.



30

CONFRONTO DE MODELOS: *BAUHAUS*, ULM E VALPARAÍSO

“Foi a mesma arquitectura moderna - com as viagens de Le Corbusier, por exemplo - que se encontrou na América com as procuras, experiências e ambições semelhantes. Na América Latina o sistema *Beaux-Arts* importado da Europa tinha-se esgotado e os arquitectos latino-americanos mais experientes procuravam por si próprios a superação de um sistema obsoleto.”⁴²

Apesar de não podermos afirmar com certezas que a Arquitectura Latino-americana seja uma consequência directa da Arquitectura Europeia, é difícil não encontrar vestígios da influência das vanguardas europeias na produção arquitectónica do Chile. As novas tendências ideológicas que conduziram às reformas educacionais mencionadas anteriormente, observadas nos anos 40 e 50 na América Latina, podem ser vistas como uma consequência da experiência que envolveu a *Bauhaus* de Weimar e, posteriormente, a Escola de Ulm.⁴³ Adicionalmente e pela relação, directa ou indirecta, que poderá existir entre os métodos de ensino da Escola de Valparaíso e as escolas alemãs mencionadas, torna-se relevante fazer um paralelo entre os seus modos de fazer.

A *Bauhaus*, denominada inicialmente por *Staatliches Bauhaus Weimar*, foi fundada na cidade alemã de Weimar, em 1919. Walter Gropius⁴⁴, um dos fundadores da escola, combinou o verbo alemão *bauen* (construir) com o substantivo *haus* (casa) dando origem a um nome que, apesar de não ser traduzido literalmente, pretendia reflectir a visão do arquitecto alemão ou seja, “uma casa para construir”.⁴⁵

Ao desprender-se do modelo de ensino das *Beaux-arts*, a *Bauhaus* surge como uma escola de vanguarda assente na ideia de Gropius de que “a Arquitectura é tida como ‘fim de toda a actividade criativa.’”⁴⁶ Para além disso, a produção arquitectónica representava a unificação de todas as disciplinas, onde a integração e colaboração das artes era fundamental.⁴⁷

42 “Fue la misma arquitectura moderna – con los viajes de Le Corbusier, por ejemplo – la que se encontró en América con unas búsquedas, experimentos y ambiciones parecidas. En Latinoamérica el sistema Beaux-Arts importado de Europa se había agotado por él mismo y los más avanzados arquitectos latinoamericanos estaban buscando por su cuenta la superación de un sistema anticuado.”

Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno. op. cit.*, p. 25.

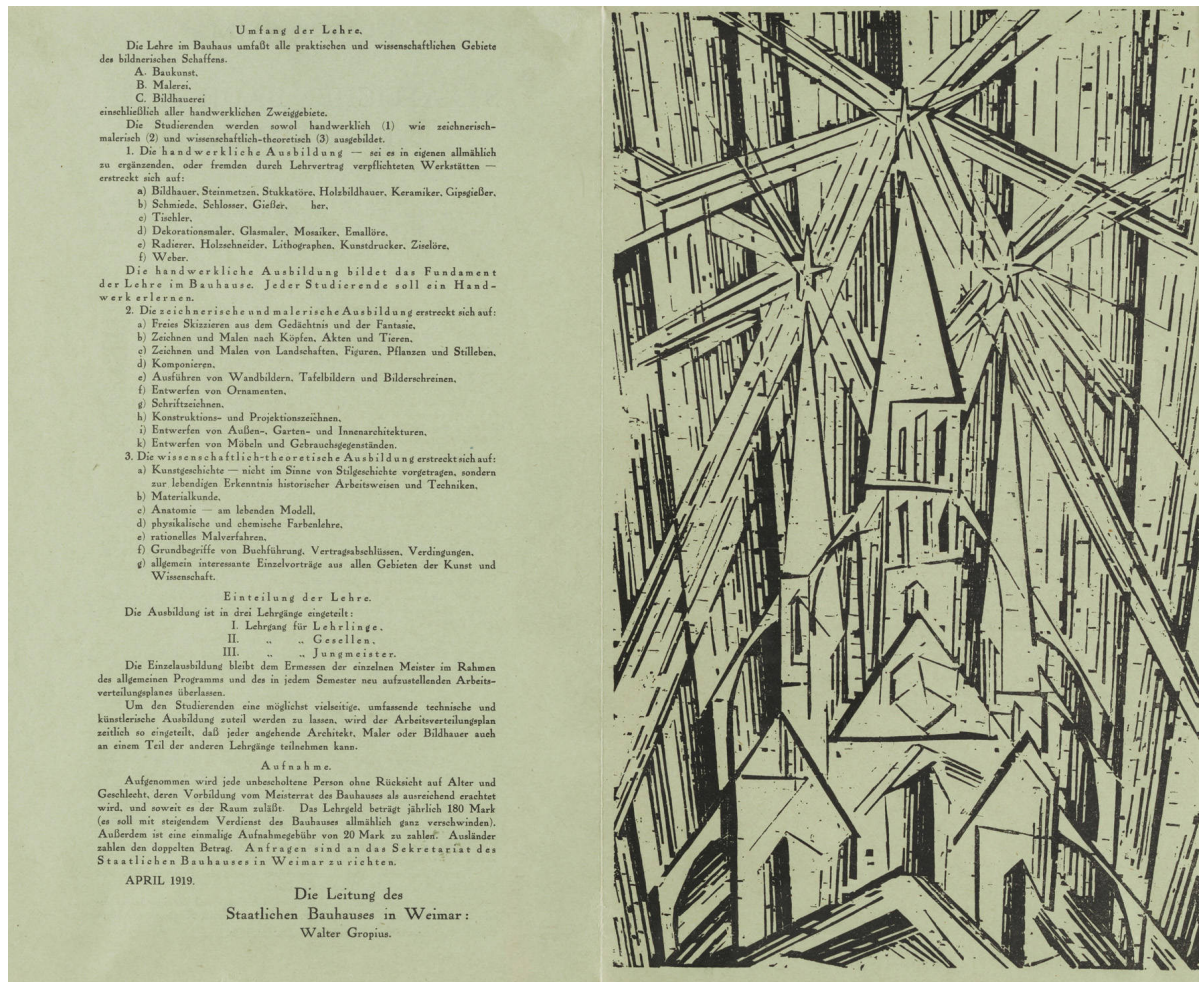
43 *Hochschule für Gestaltung* ou *Ulm School of Design*, foi fundada na Alemanha, cidade de Ulm, em 1952, no mesmo ano em que foi reformulado o plano curricular de Valparaíso.

44 Arquitecto alemão (n. 1883, m. 1969).

45 Judith Carmel-Arthur, *Bauhaus*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001, p. 11.

46 António Jacinto Rodrigues, *A Bauhaus e o ensino artístico*. Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 35.

47 Ibidem.



“A *Bauhaus* esforça-se por reunir todos os esforços criativos numa só experiência e associar todas as disciplinas práticas de escultura, pintura e artesanato como componentes inseparáveis de uma nova arquitectura.”⁴⁸

Assim, a arquitectura demonstrava uma certa dependência relativamente a outras artes, pois estas permitiam-lhe abranger e desenvolver novos temas. Segundo o manifesto de Gropius, a *Bauhaus* assentaria na união de duas escolas, a academia de belas-artes e a escola de artes aplicadas, em conjunto com um departamento de Arquitectura, apesar de isto se ter verificado apenas nos últimos anos.⁴⁹

Esta metodologia evocava uma actividade baseada nas técnicas artesanais tradicionais em claro contraste com o ensino de *atelier*, característico das *Beaux-Arts*. Renegando a História em detrimento das técnicas industriais, “aprender fazendo”⁵⁰ permitia aos alunos o contacto directo com os materiais e, por isso, grande parte do tempo de aprendizagem era passado na oficina de trabalho. Este sentido experimental da *Bauhaus* podia ser visível no curso introdutório orientado por Johannes Itten⁵¹, *Vorkurs*, um marco importante na definição da identidade metodológica da escola. Era obrigatório a todos os alunos como formação inicial do curso, onde o elevado grau de abstração lhes permitia desenvolver modelos tridimensionais, num estudo compositivo e plástico. Desta forma, a sensibilidade e criatividade individuais surgiam como ferramentas de trabalho fundamentais no desenvolvimento pedagógico do aluno, inseridos no processo de trabalho.⁵²

O manifesto de Gropius publicado em 1919, tinha como um dos objectivos principais da escola era “encorajar as relações amigáveis entre os mestres e os alunos fora da oficina de trabalho; por esse motivo, encorajava as peças, palestras, poesia, música e festas.”⁵³

O método da *Bauhaus* foi capaz de influenciar o ensino de outras escolas europeias e americanas, devido ao trabalho de vários professores e alunos da escola, como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Max Bill e Hannes Meyer. Assim, apesar de encerrada

48 “The Bauhaus strives to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art-sculpture, painting, handicrafts, and the crafts-as inseparable components of a new architecture.”
Walter Gropius, *Bauhaus Manifesto and Program*, 1919.

49 Ibidem.

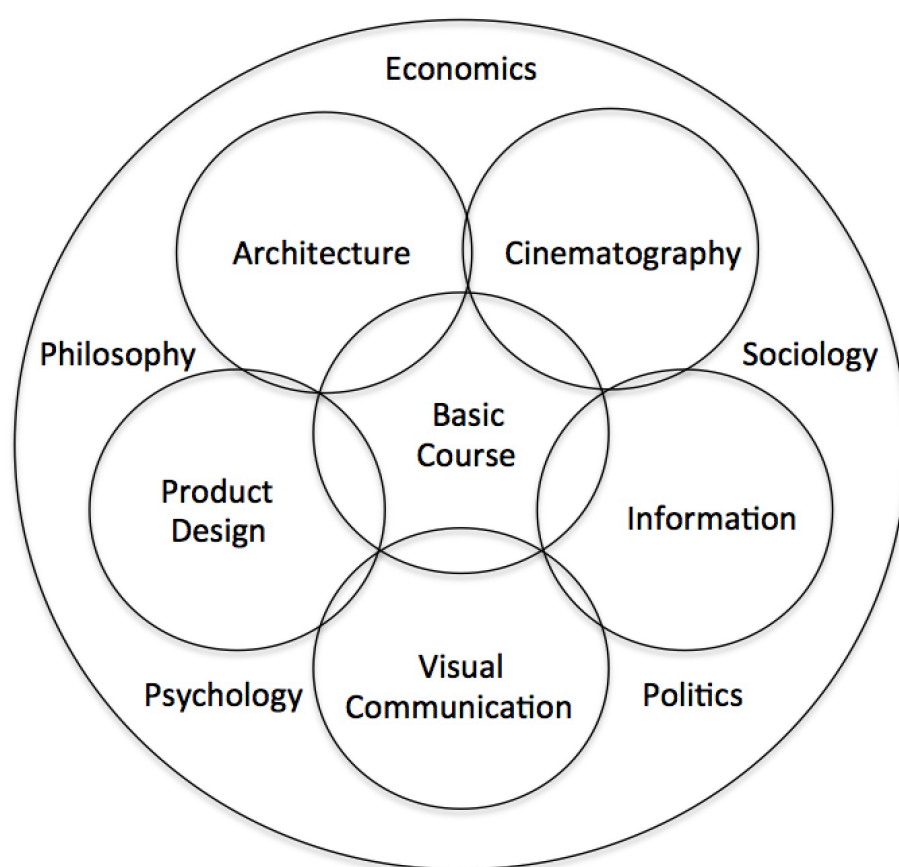
50 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981, p. 126.

51 Professor na *Bauhaus* de nacionalidade Suíça (n. 1888, m. 1967).

52 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, op.cit., p. 126.

53 “Encouragement of friendly relations between masters and students outside of work; therefore plays, lectures, poetry, music, costume parties.”

Walter Gropius, *Bauhaus Manifesto and Program*, 1919.



em 1932, a sua ideologia difundiu-se por outros países, que viam nesta escola alemã um modelo para o ensino da arquitectura.⁵⁴

O ensino enraizado na experimentação, com um forte carácter sensitivo e intuitivo, é também visível nos métodos que se viriam a desenvolver na Escola de Valparaíso. O objectivo de Gropius em criar um laboratório experimental para a produção de arte, pode ser comparado ao objectivo que o Grupo de Cruz e Iommi pretendia atingir com a fundação da Cidade Aberta. Na concepção das obras tornava-se fundamental a existência de uma grupo heterogéneo, pois o seu trabalho seria capaz de relacionar várias artes. Tal como na *Bauhaus*, as técnicas artesanais eram determinantes para o trabalho da Escola de Valparaíso, onde os materiais locais, mais baratos e de fácil acesso, caracterizavam o conjunto de obras da Cidade Aberta. A escala do Homem sobrepunha-se à escala da máquina, na tentativa de criar um ambiente mais humano do próprio lugar.⁵⁵ Por outro lado, a rejeição da História com o intuito de não repetir modelos preestabelecidos, é outro factor em comum entre ambos os modelos de ensino. Têm como objectivo a produção criativa da arte e arquitectura através da experimentação.

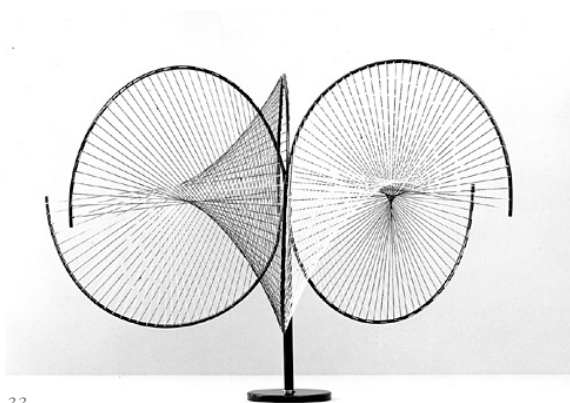
Apesar de várias semelhanças com os métodos de ensino do Instituto de Arquitectura de Valparaíso, a *Bauhaus* não está directamente relacionada com ele. Não existe uma influência directa dos membros que formaram o grupo docente da escola alemã na medida em que nenhum leccionou numa escola chilena. Porém, o modelo de Valparaíso apresenta uma clara relação com o método experimental da *Bauhaus* que pode ser justificada pela propagação deste modelo na América do Sul. Para além disso, a “descendente” da escola alemã, a *Hochschule für Gestaltung* na cidade de Ulm, na Alemanha, exerceu uma influência fundamental e neste caso directa, na escola chilena.

Fundada um ano depois da reforma curricular do Instituto chileno, em 1953, a escola de Ulm representava uma directa continuação dos métodos de ensino da *Bauhaus*, apesar de não haver aulas de pintura e escultura.⁵⁶ Aproximando-se cronologicamente do Instituto de Valparaíso, a Escola de Ulm contém vários pontos em comum com este.

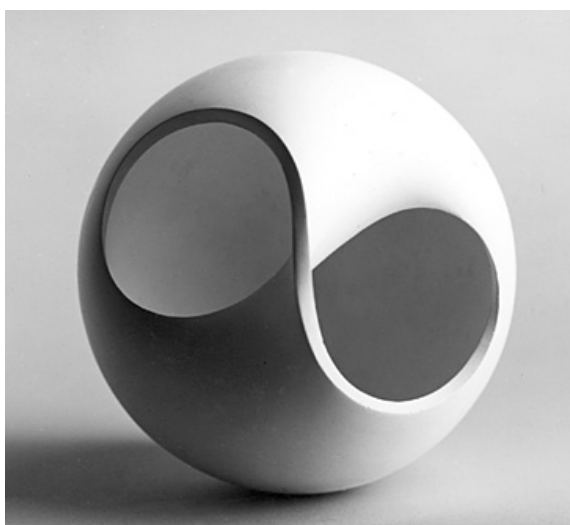
⁵⁴ Cfr. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, op.cit., pp. 100-262.

⁵⁵ Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 3.

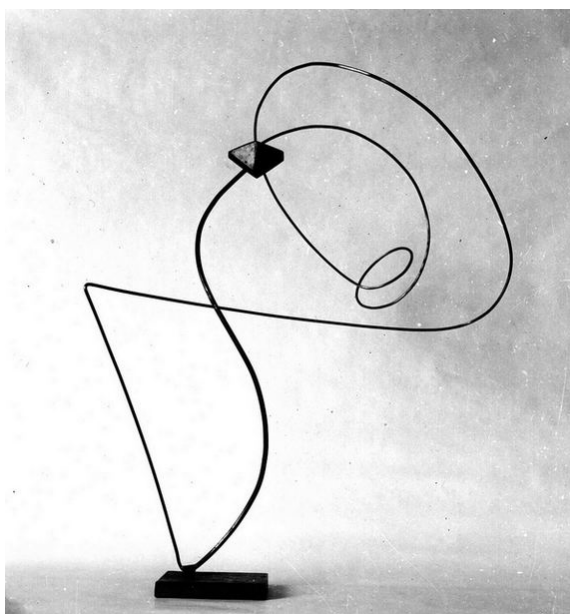
⁵⁶ Bernhard Bürdek, *Design: History, theory and practice of product design*, Basileia, Publishers for Architecture, 2005, p. 45.



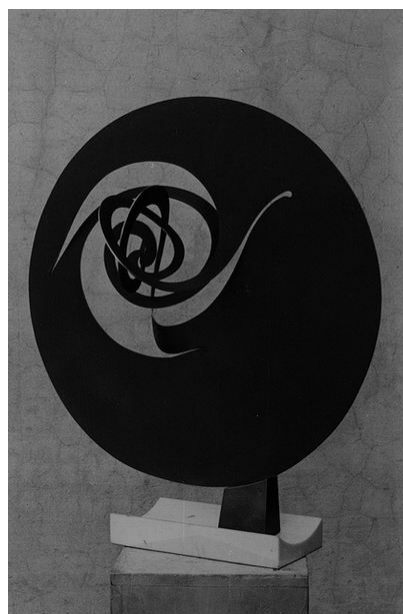
33



34



35



36

33/34. Trabalhos realizados por alunos da Escola de Ulm, orientados por Tomás Maldonado, 1958-59.
35/36. Esculturas de Ennio Iommi

“As influências de Ulm não se reflectiram apenas nas aulas: os Institutos na Índia, Cuba, México, Brasil, França e Chile são referenciados pois foram fundados ou supostamente fundados sob a influência de Ulm.”⁵⁷

Para compreender a relação directa entre duas escolas localizadas em continentes tão afastados e distintos, tornou-se necessário o estudo das relações entre as pessoas que fizeram parte de ambos os casos.

O escultor chileno Claudio Girola, figura importante no desenvolvimento da metodologia de Valparaíso, tornara-se amigo e colega de trabalho do artista plástico e teórico argentino Tomás Maldonado, que viria mais tarde a ser professor e director da Escola de Ulm.⁵⁸ Ambos, juntamente com Enio Iommi (irmão de Godofredo Iommi), formaram a *Asociación de Arte-Concreto* em 1945, exibindo o seu trabalho pela primeira vez em Buenos Aires.⁵⁹ Consequentemente, viajaram pela Europa onde conheceram métodos de ensino experimentais como foi o caso da *Bauhaus* e de Ulm. Por um lado, em 1952, Claudio Girola regressou ao Chile para fazer parte do Grupo que fundaria o Instituto de Arquitectura de Valparaíso, por outro, Tomás Maldonado permaneceu na Europa onde aceitou ser professor na *Hochschule für Gestaltung Ulm* em 1954, e director em 1964.⁶⁰

A escola alemã foi fundada pelo artista suíço Max Bill em 1953, e tentava relacionar o *design*, ciência e tecnologias modernas de produção em série. Tal como no Instituto de Arquitectura de Valparaíso, o trabalho de grupo era fundamental no processo de aprendizagem, mas, contrariamente à escola chilena que abrangia várias disciplinas (arquitectura, pintura, escultura e poesia), a escola de Ulm associava arquitectos, *designers*, cientistas e profissionais de marketing onde a produção industrial tinha um papel indispensável no desenvolvimento do seu método de ensino.⁶¹

Posteriormente, Max Bill convidou Tomás Maldonado a integrar a direcção da Escola de Ulm depois de se demitir em 1957. No entanto, ambos tinham ideias diferentes de como gerir as metodologias de ensino. Bill pretendia dar continuidade à ideia da *Bauhaus*

57 “Ulm influences were not reflected only in lectureships: Institutes and projected institutes in India, Cuba, Mexico, Brazil, France and Chile are mentioned that were founded or were supposed to be founded under the influence of Ulm.” René Spitz, *hfg ulm*, 2001, p. 26.

58 Thomas Haufee, *Design: a concise history*, New York, Barron's Educational Series, 1996, p. 121.

59 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, *op. cit.*, p. 17.

60 Thomas Haufee, *Design: a concise history*, *op. cit.*, p. 121.

61 Bernhard Bürdek, *Design: History, theory and practice of product design*, *op. cit.*, p. 47.

mas actualizar o plano curricular em prole das necessidades da sociedade do pós-guerra. Contrariamente a esta posição, Maldonado acreditava que a economia, a tecnologia e as necessidades sociais deveriam ser as determinantes para o processo de *design*, e não o “humanismo” das Belas-Artes, nem o “empirismo” da *Bauhaus*.⁶²

Neste caso, há uma clara relação com o Grupo de Valparaíso pois, ambos os Institutos foram fundados com o intuito de desenvolver uma forte base teórica para a prática da Arquitectura. Apesar disso e contrariamente ao caso de Ulm, na escola de Valparaíso a pesquisa era levada para um campo imaginativo e intuitivo, onde a produção industrial era posta de parte, pois, no pensamento do Grupo, isto seria uma barreira à experimentação e, conseqüentemente, ao processo de construção.

É possível que este factor seja um dos pontos que marca a diferença na longevidade do Instituto chileno, pois a ideia de Arquitectura como profissão é conscientemente posta de parte, para não interferir no trabalho mental do aluno. Este agarra uma experiência de descoberta da própria cultura através do espaço criado pela imaginação, transportada para a realidade pela poesia.⁶³

“O Instituto de Arquitectura de Valparaíso rejeita a indústria e o profissionalismo pelos compromissos que estes impõem no processo, e insiste que a exploração do espaço na arquitectura não está relacionada com as hipóteses e provas da ciência pois está ligada à descoberta através da imaginação.”⁶⁴

No caso de Ulm, para além de factores políticos que começaram a enfraquecer os métodos da escola⁶⁵, no final dos anos 60 tornava-se difícil desenvolver novos conceitos e ideais, e satisfazer as necessidades dos alunos, o que levou ao encerramento do Instituto. No entanto, a escola continuou a exercer uma grande influência nas metodologias de ensino de arquitectura e *design* que viriam a surgir.⁶⁶

⁶² Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 a Documentary Anthology*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 288.

⁶³ Este modo de fazer através da poesia será explicado no subcapítulo dos fundamentos teóricos da Escola de Valparaíso.

⁶⁴ “The Institute for Architecture in Valparaíso rejects industry and professionalism because of the compromises they impose on the process, and it insists that the exploration of architectural space has nothing to do with the hypotheses and proofs of science because it is bound to discovery through imagination.”

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 20.

⁶⁵ O governo alemão retirou o financiamento ao Instituto pois este já não tinha condições de suportar um centro de estudos. Como afirmou René Spitz: “no research, no funding”.

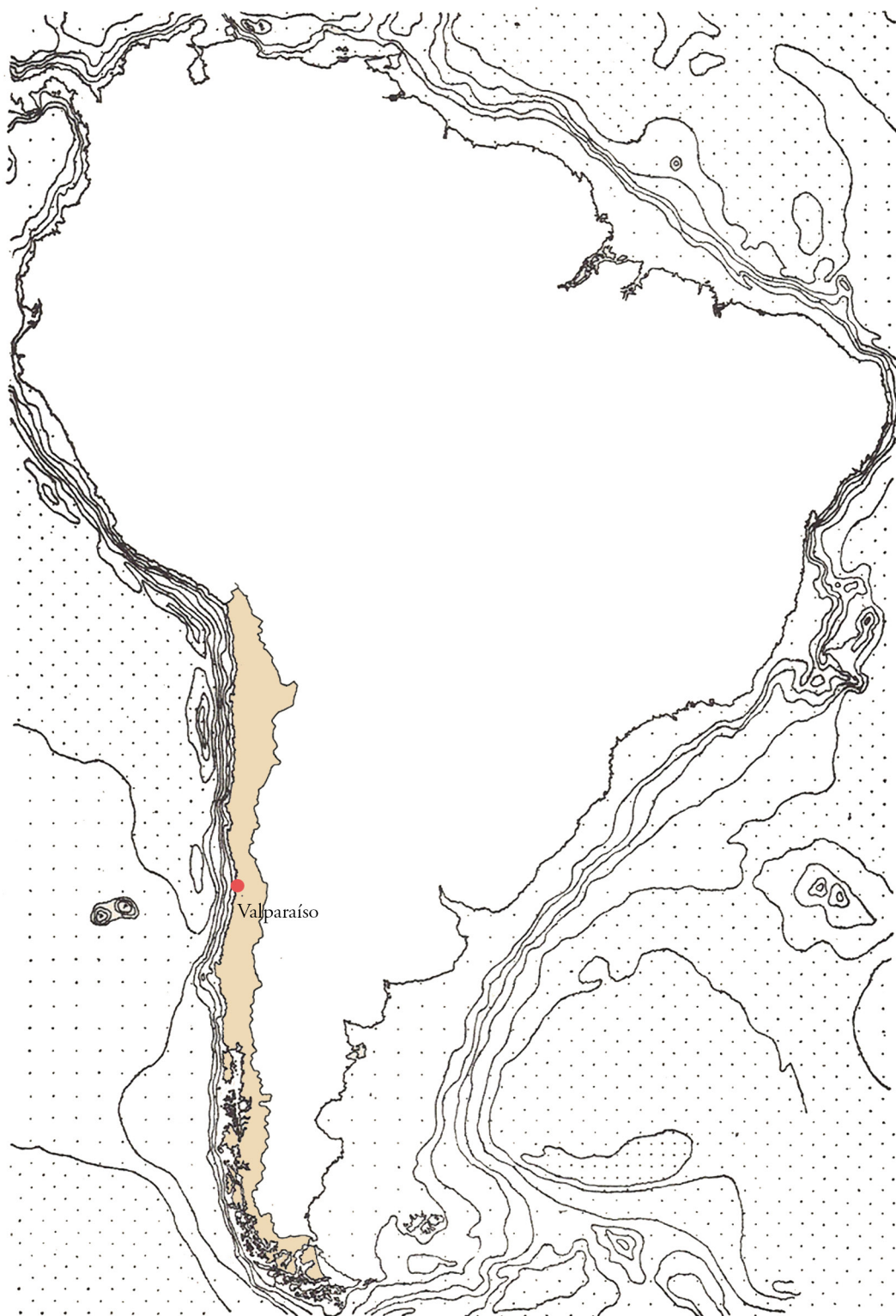
René Spitz, hfg ulm, 2001, p. 26.

⁶⁶ Bernhard Bürdek, *Design: History, theory and practice of product design*, op. cit., p. 51.

Assim, apesar dos pontos em comum, é preciso ter em conta que factores políticos e económicos estabelecem uma diferença significativa entre as escolas de Valparaíso e Ulm. Para além disso, os contextos geográfico e físico são factores importantes que diferenciam a continuidade de ambos os casos, pois o facto da Escola de Valparaíso estar localizada num continente considerado o “laboratório experimental” da Europa⁶⁷, permite-lhe uma maior liberdade, quer ao nível político, quer social. “Um território onde ainda é possível experimentar a utopia e fazer surgir outra filosofia.”⁶⁸ Desse modo, a partir da segunda metade do século XX, depois da reforma educacional na Universidade Católica de Valparaíso, a escola chilena vê uma oportunidade para desenvolver um método de ensino com fortes influências nos métodos experimentais europeus, mas adaptado às suas próprias condições geográficas. Essa condição seria uma das maiores influências no crescimento dessa metodologia, pois a própria cidade de Valparaíso seria determinante na recolha de influências e fundamentos para a formação e evolução desta escola.

67 Cfr. Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica en latinoamerica*, op. cit., pp. 98-129.

68 “Un territorio en el que aún es posible experimentar la utopía y plantearse otra filosofía.” Ibidem, p. 98.



37. América do Sul com o Chile delineado (com excepção das ilhas e da Antártica) e a indicação geográfica da cidade de Valparaíso.

CONDIÇÃO GEOGRÁFICA

“Num território que constantemente presencia terremotos e variações climáticas extremas – chuvas fortes no sul e os desertos extremamente secos no norte – a arquitectura precisa de encontrar inspiração prática e poética para enfrentar toda essa adversidade.”⁶⁹

O Chile é um país com características muito distintas dos restantes países da América do Sul. Em média, o território chileno mede cerca de 175 quilómetros de largura que contrasta com o comprimento de cerca de 4.300 quilómetros. A sua extensão ao longo do Hemisfério Sul é demarcada pelo Oceano Pacífico a Oeste e a Cordilheira dos Andes a Este. Como justifica a autora chilena Gabriela Mistral: “tudo está aí: calvície geológica, selva rígida, extensos bosques, neve e gelo.”⁷⁰

Torna-se admissível que um país com esta superfície seja capaz de abranger diversos climas: a norte, o deserto de Atacama cuja dimensão desmedida lhe confere o estatuto de deserto mais seco do planeta; a sul, os glaciares da Patagónia, que abrangem o Chile e a Argentina. Desse modo, a variedade as condições geográficas destaca o território chileno dos restantes países da América do Sul.

Para além desta diversidade, os tremores de terra são acontecimentos determinantes, pois exercem uma grande influência no quotidiano da população. São também importantes condicionantes para a produção da arquitectura na medida em que exigem uma concepção e construção específicas.

“Os terremotos são uma experiência insólita para aquele que nunca teve oportunidade de os sentir. Pertencem a esse grupo de sensações indescritíveis que são impossíveis de imaginar sem ter passado por eles [terramotos].”⁷¹

Consequentemente, torna-se inevitável que uma sensibilidade particular se desenvolva no que respeita este território e a sua representação cultural.

69 “In a land of earthquakes and extreme climatic variations – rainfall in the south and extreme dryness in the northern deserts – architecture must find both poetic and practical inspiration to counter such adversity.”
Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. viii.

70 “todo está allí: calvície geológica, selva dura, largos vergeles, nieves y témpanos últimos.”
Gabriela Mistral, Brasil, 1941, in Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, Santiago do Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1973, prólogo.

71 “Los terremotos son una experiencia extraña para el que no ha tenido la ocasión de sentirlos alguna vez. Pertenecen a ese grupo de sensaciones inefables que es imposible imaginar sin haberlos vivido.”
Ibidem p. 202.



38



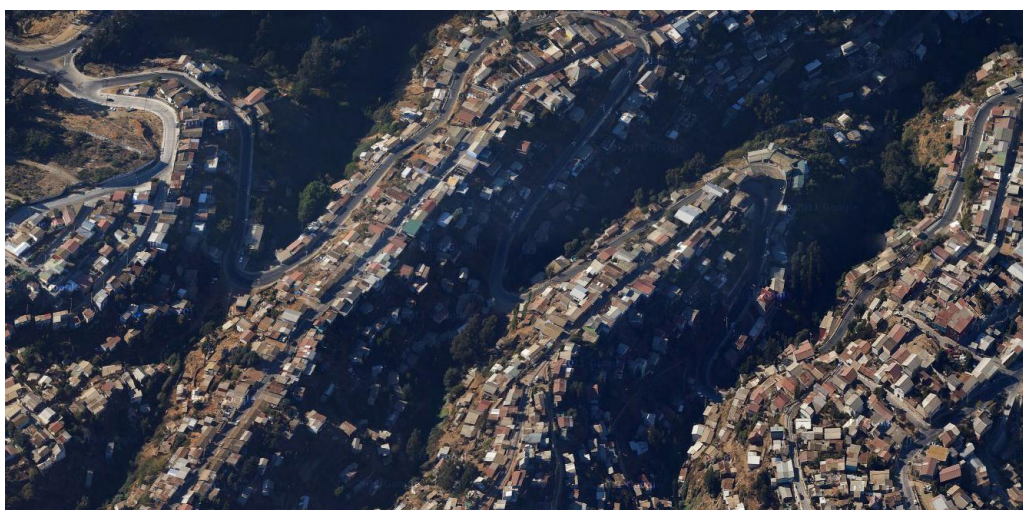
39



40



41



42

38. Valparaíso, cidade-porto.

39/41. Vista privilegiada sobre o mar a partir dos cerros.

40. *Plan* com os *cerros* Monjas, Mariposa e La Cruz ao fundo.

42. Vista aérea dos cerros de Valparaíso.

“Como poderia um povo viver sem poesia, quando se vê rodeado por tal montanha e oceano?”⁷²

Para além da inspiração que poderá surgir num país com tanta diversidade, a cidade de Valparaíso complementa qualquer influência que a geografia do país poderá exercer sobre os estudantes da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso. A cidade combina as qualidades de uma topografia irregular com a presença do maior oceano no planeta, o Pacífico.

Por outro lado, o passado histórico de Valparaíso desencadeia uma série de condicionantes na evolução da cidade, visto que era considerado o porto mais importante do Oceano Pacífico.⁷³ Durante o século XIX as trocas comerciais com a Europa atraíram ingleses, franceses e alemães o que influenciou a produção arquitectónica e artística da cidade chilena.

Apesar do desenho desordenado da cidade, Valparaíso pode ser dividida em duas áreas designadas por *plan* e *cerros*. O *plan* representa a área à cota mais baixa, abrangendo maioritariamente serviços e comércio. Por outro lado, os *cerros*, que podem ser traduzidos para “colinas”, cercam a cidade por um lado, sendo conformados por habitações quase na sua totalidade. Esta configuração confere à cidade um carácter de “cidade colina” ou “cidade anfiteatro”.⁷⁴ Logo, a maioria das construções que configuram os *cerros* possuem uma vista privilegiada em direcção ao mar, e também aos *cerros* vizinhos, pelas quebradas irregulares que os definem.

“ [Valparaíso] apresenta uma morfologia de dobras e vincos dando um aspecto de papel enrugado - engelhado - sem uma ordem aparente, que termina abruptamente na faixa estreita que a limita do mar.”⁷⁵

Em suma, Valparaíso é uma cidade com uma presença espacial fortemente demarcada, na medida em que a topografia é um dos elementos determinantes do desenho e evolução da

⁷² “How could a people living between such an ocean and such mountains exist without poetry?”

Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. vii.

⁷³ Guillermo Fuente, Claudio Zaldivar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op. cit., p. 59.

⁷⁴ Glenda Kapstein, *Ciudad Anfiteatro, ARQ 73*, Santiago do Chile, Pontificia Universidad Católica Ediciones, 2009, p. 23.

⁷⁵ “...presenta una morfología de pliegues y quiebres dando un aspecto de papel arrugado - plegado - sin un orden aparente, que termina bruscamente en la estrecha franja del borde y en el mismo borde del mar.”
Ibidem, p. 23.



43



44



45



46



47



48



49

43. Sobreposição das construções nos *cerros* de Valparaíso.

44. Os funiculares são os elementos que melhor demonstram a irregularidade da cidade.

45/46/47/48/49. Soluções poéticas e artísticas que caracterizam a cidade.

cidade, e aquilo que mais a caracteriza.⁷⁶ Esta topografia, incomum quando comparada a outras cidades do continente, como por exemplo Santiago do Chile, Buenos Aires e São Paulo, também se aproxima do pensamento que poderá ter uma grande influência nas ideias do Grupo de Valparaíso, pois permite aos próprios habitantes modificarem as construções presentes ao longo dos espaços irregulares da cidade.

Ao adaptar-se às irregularidades do terreno, o tecido urbano vai desenhando a sua própria linguagem, na medida em que as construções se vão sobrepondo de forma a ganharem domínio sobre a paisagem natural. Esta forma de resolver problemas relacionados com a topografia, inspira uma arquitectura improvisada que utiliza materiais de rápido acesso e execução, como a madeira e painéis metálicos.

Nesse sentido, Valparaíso pode ser vista como uma cidade construída segundo um processo *ad-hoc*⁷⁷, ou seja, procura resolver problemas específicos através dos meios disponíveis.⁷⁸ Mais visível nos *cerros* pelas habitações, anexos, escadas e outros acessos improvisados, este modo de fazer desenha vários “fragmentos” que, aproximados ao acto de improvisar, tornam-se característicos deste contexto.

Como tal, Valparaíso pode ser caracterizada como uma “cidade de fragmentos” contraposta à organização espacial de outras cidades sul americanas que, através de eixos e praças, possibilitam uma orientação visual mais clara e direccionada.⁷⁹ Esses fragmentos complementados com as constantes diferenças de cota de Valparaíso, oferecem ao habitante uma experiência mental de reconstrução de diversos *frames* visuais, como uma tentativa de criar um *stop-motion*. O cérebro é capaz de assimilar a informação visual, tal como numa animação trabalhada em *stop-motion*, como se os *frames* da animação fossem os vários passos de um indivíduo à medida que caminha pelas ruas de Valparaíso. Assim, a descoberta e compreensão da cidade é apenas conseguida através da ligação entre as diversas peças que cada um apreende ao percorrê-la, através da sua própria sensibilidade. Os fragmentos surgem através do contexto geográfico em que estão inseridos, e pelo facto

76 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 59.

77 Traduzido do latim “para isto, para tal fim”, Enciclopédia e Dicionários Porto Editora.

78 A cidade de Valparaíso representa uma influência de valor no crescimento dos fundamentos teóricos da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso. Nesse sentido, será introduzido o conceito de *ad hoc* de Charles Jencks e Nathan Silver no subcapítulo dos fundamentos teóricos, e a sua relação com a produção arquitectónica da escola chilena.

79 Esta organização espacial refere-se à divisão administrativa do solo, ou seja, à resposta de Espanha em estabelecer uma “malha, mais ou menos geometrizada que viria a ser codificada, à posteriori, na lei das Índias em 1573.”

Nuno Portas, *Os tempos das formas*, Guimarães, Universidade do Minho, Departamento Autónomo de Arquitectura, p. 23.



50



51

de estarem espalhados pela cidade de forma inumerável, conferem uma unidade assente na desordem.⁸⁰ A cidade adquire uma identidade própria que acumula a sua evolução ao longo de diferentes períodos, permitindo uma “coexistência entre tradição e modernidade, ambas intrinsecamente relacionadas.”⁸¹

“Esse ambiente portuário, essas formas inesperadas e a presença onnipotente do mar e do horizonte fundamentam a experiência que abrange a Escola de Valparaíso.”⁸²

Por fim, comparada com as cidades “infindáveis” sul-americanas, como refere Álvaro Siza⁸³, esta cidade-porto proporciona um ambiente mais intuitivo e espontâneo, onde as suas características urbanas estabelecem as condições necessárias à prática das metodologias do Grupo de Valparaíso. Para a compreensão da sua prática processual, torna-se necessário analisar os fundamentos teóricos que conduziram ao desenvolvimento do plano curricular da Escola.

80 Cfr. Glenda Kapstein, *Ciudad Anfiteatro*, op. cit., p. 23-26.

81 Glenda Kapstein, *Ciudad Anfiteatro*, op. cit., p. 24.

82 “Ese ambiente del puerto, esas inesperadas formas y esa presencia omnipresente del mar y del horizonte subyacen en la experiencia y las formas surgidas de la Escuela de Valparaíso.”

Guillermo Fuente, Claudio Zaldívar, *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, op. cit., p. 59.

83 “...deparam-se-nos hoje, na América do Sul, cidades enormes, nas quais se tem a impressão que não existe um fim. Quem passeia por Buenos Aires (...) tem a sensação surpreendente da ausência de um limite: a cidade nunca mais acaba.”

Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 21.



52



53

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Amereida

“Num certo sentido, o poema Amereida completa-se a si próprio. Transforma-se num círculo em torno de si mesmo mas não o fecha. Evoca um sinal de origem e possibilita a criação desse mesmo sinal de origem: a travessia de Amereida.”⁸⁴

A Escola de Valparaíso sofreu diversas influências na construção da sua metodologia de ensino. Para além do contexto político e geográfico, a fundamentação teórica é fundamental no estudo desse método. Por conseguinte, e visto que, na perspectiva do Grupo, a poesia deveria relacionar-se directamente com a Arquitectura, o poema *Amereida* será o potencial desencadeador do pensamento que constrói o plano curricular da Escola chilena. É, então, necessário apresentar as motivações que conduziram à escrita de um poema que se tornou no elemento mais representativo da Escola.

Os responsáveis pela reformulação do plano curricular da Escola de Valparaíso reforçaram a sua forma de abordar a Arquitectura iniciando uma viagem que atravessaria o continente sul-americano de sul a norte, em 1965, ao qual deram o nome de *Travesía*.⁸⁵ O ponto de partida foi a Cidade de Punta Arenas (Sul do Chile) percorrendo *el mar interior* do continente para terminar em Santa Cruz de La Sierra (Bolívia). *El mar interior* é a área que define todo o interior do continente americano. Pretende transmitir que o “coração” da América do sul não foi ocupado nem explorado numa grande parte da sua área, e, por isso, a *Travesía* não é uma intenção de algo, mas sim o adquirir de conhecimento sobre o próprio continente.

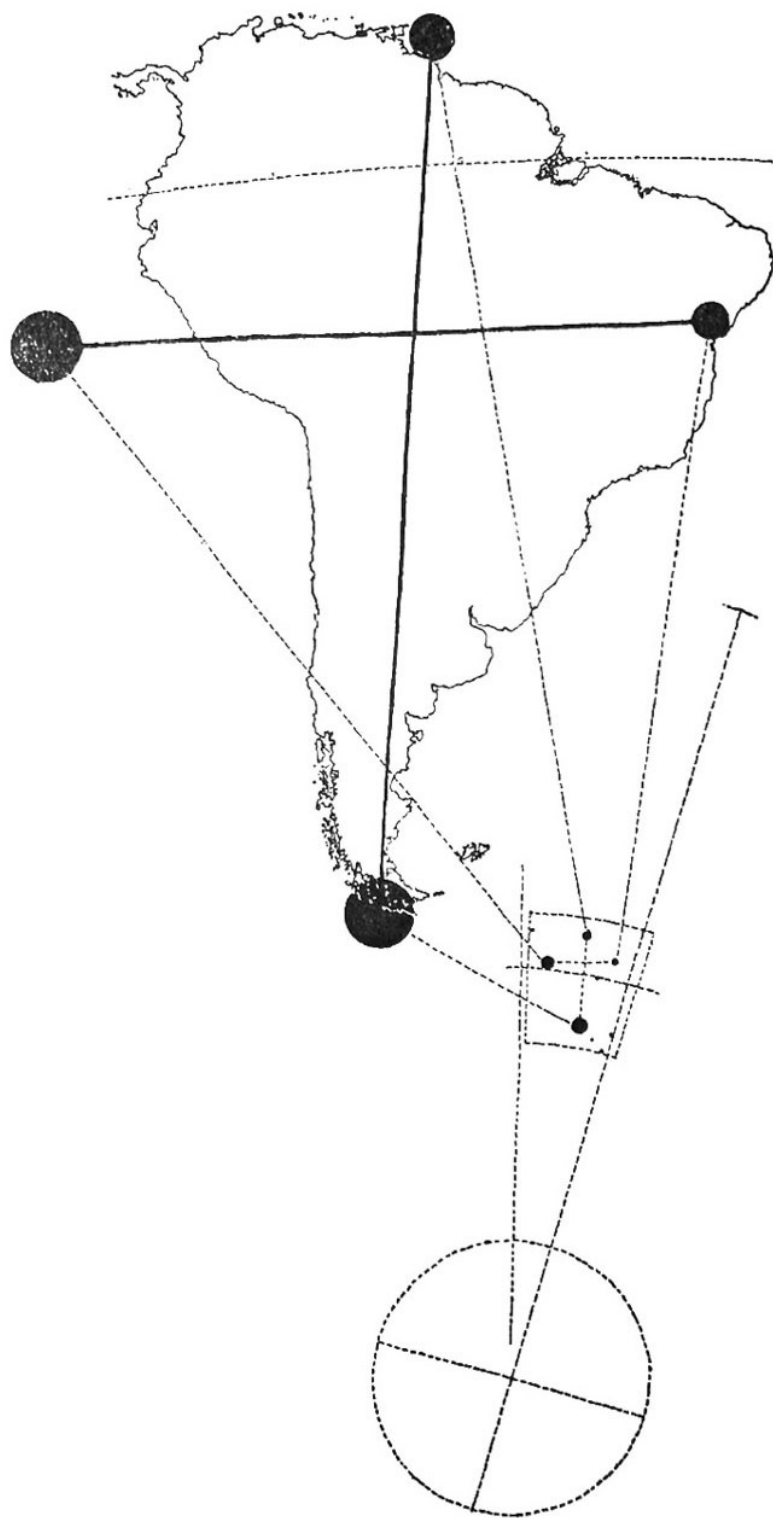
A visão do filósofo e historiador mexicano Edmundo O’Gorman tornou-se uma influência fundamental na interpretação que o Grupo de Valparaíso faz do continente Americano. O autor ficou conhecido pela sua obra literária *La Invención de América*, em 1958, onde se opõe à visão tradicional da América descoberta, adoptando um outro ponto de vista, o da América “inventada”.⁸⁶ Para o autor, o continente não traduz a verdadeira raiz

⁸⁴ “In a sense then, the poem Amereida fulfills itself. It turns a circle in on itself but without closing it. It asks for a sign of origin and it creates this sign of origin: the Amereida travesía.”

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 81.

⁸⁵ Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, op. cit., p. 156.

⁸⁶ Cfr. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo De Cultura Economica, 2003, p. 54.



54. Sobreposição da “Cruz del Sur” no mapa sul-americano.

da cultura latino-americana, ou seja, a América no sentido literal da palavra não existe, apesar do território estar presente.

“Não é de surpreender que a América tenha surgido como país de liberdade e futuro, e o homem americano como o novo Adão da cultura ocidental.”⁸⁷

Na visão do historiador e filósofo, o facto de Cristóvão Colombo ter chegado à América do Sul foi um “erro”, um impedimento ao seu objectivo principal de descobrir o caminho marítimo para a Índia. Para o autor, apesar do sentido pejorativo do termo, o continente Sul Americano é aceite como um presente, um acontecimento não planeado que originou um “Novo Mundo.”⁸⁸

Nesse sentido, influenciado pela visão de Edmundo O’Gorman, o Grupo de Valparaíso interpreta o descobrimento da América como uma invenção necessária para a cultura europeia, como um território que se tenta conformar à imagem e semelhança do seu *inventor*, ou seja, o continente Europeu.

“A Europa possui uma perspectiva que, por muito encanto e conhecimento que tenha da América Latina, não pode deixar de estar em dívida com a visão que ela própria já tinha criado da América.”⁸⁹

O arquitecto e teórico espanhol Josep María Montaner refere também a importância do extenso território que caracteriza a América, com a natureza no seu estado mais puro. Para o arquitecto, a Europa sacrificou a sua própria natureza com a revolução industrial e, por isso, o continente americano é visto como uma possibilidade de enriquecimento cultural.

“América, o lugar de procura de riqueza, abrigo de exilados e território de exploração de utopias, converte-se, do ponto de vista europeu, no laboratório americano. É também o lugar da excentricidade e extravagância; é a periferia possível e desejada.”⁹⁰

87 “No en balde, no casualmente, advino América al escenario como el país de la libertad y del futuro, y el hombre americano como el nuevo Adán de la cultura occidental.”

Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, op. cit., p. 95.

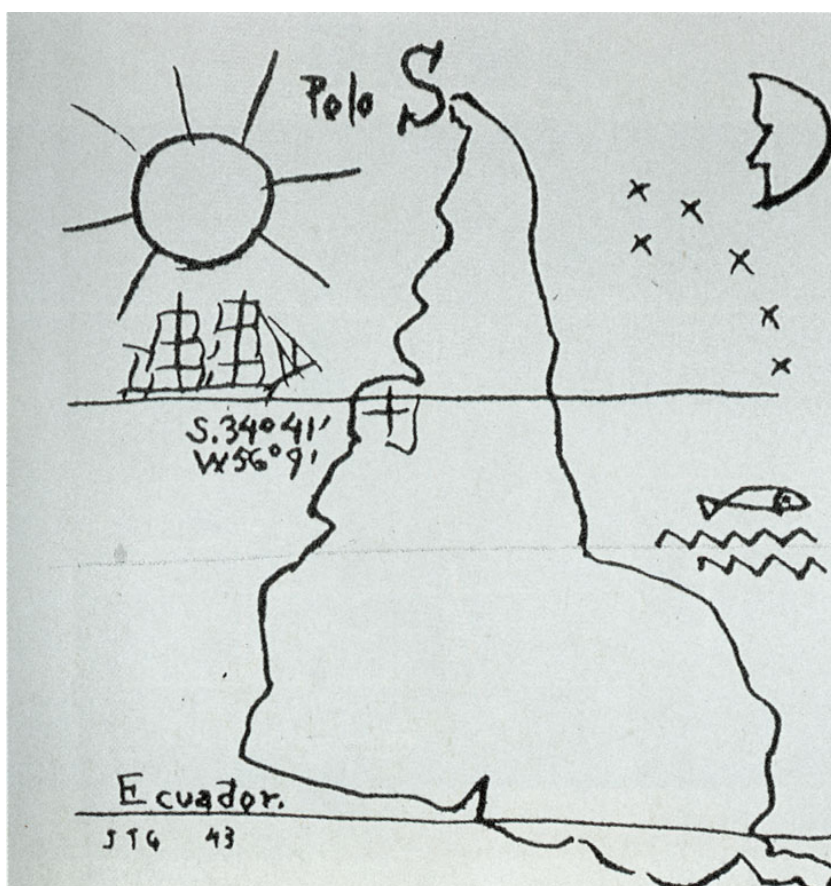
88 Cfr. *AMEREIDA, volumen primero*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011, p. 13-185 e Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, op. cit., pp. 15-54.

89 “Una visión desde Europa que, por mucha simpatía y conocimiento que se tenga de Latinoamérica, no puede dejar de ser deudora de las categorías y miradas que Europa ha creado sobre América.”

Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, op. cit., pp. 21-23.

90 “América, lugar de la búsqueda de fortuna, albergue de exilados y territorio de exploración de utopías, se convierte, desde la mirada europea, en el laboratorio americano. Es también el lugar de la excentricidad, del descentramiento; es la periferia posible y deseada.”

Ibidem, p. 24.



55

Assim, no seguimento das ideias de O’Gorman, o Grupo utilizou como referência a *Cruz del Sur*, uma estrela que apenas é visível no hemisfério sul e que, tal como a estrela polar apontava o norte aos navegadores, esta indica a direcção sul, ...*porque na realidade “o nosso norte é o Sul.” Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul.*”⁹¹ A estrela revela uma nova direcção, rompendo com a percepção tradicional do sistema referencial em que o norte é acima.

Este conceito é baseado na pintura de Joaquín Torres García, artista plástico uruguaio, que, em 1936, inverteu o mapa sul-americano, excluindo toda a América do Norte. O seu trabalho surgiu numa tentativa de demonstrar a resistência à supremacia dos países desenvolvidos, inseridos no Hemisfério Norte, invertendo hierarquias e rejeitando o poder (neo-) colonial.⁹²

O desejo de possuir uma identidade sul americana, uma reorientação que graficamente rompa com a tradicional dependência ao norte geográfico, seria capaz de construir uma nova identidade cultural.

“Agora viramos o mapa ao contrário, e temos então uma ideia concreta da nossa posição e não uma ideia do que o resto do mundo quer. A ponta da América, a partir de agora, prolonga-se, assinala insistentemente o Sul, o nosso Norte.”⁹³

Neste contexto, o trajecto da *Travesía* foi definido a partir da sobreposição directa da *Cruz del Sur* no mapa sul-americano, mas a sua estrutura não foi delineada. Todas as intervenções e *actos poéticos* foram espontâneos e improvisados. Os *actos poéticos*, como será explorado mais a frente, são realizados para permitir a libertação da mente, consumando uma relação entre poesia e arquitectura. São reuniões poéticas que possibilitam a produção arquitectónica. É o que mais caracteriza a Escola na medida em que reforça o carácter sensitivo e intuitivo das ideias do Grupo.

Ao longo da *Travesía*, cada acto poético deixou para trás uma “sombra física” de si próprio, uma construção ou um simples poema gravado na terra. “Metaforicamente, a travesía da

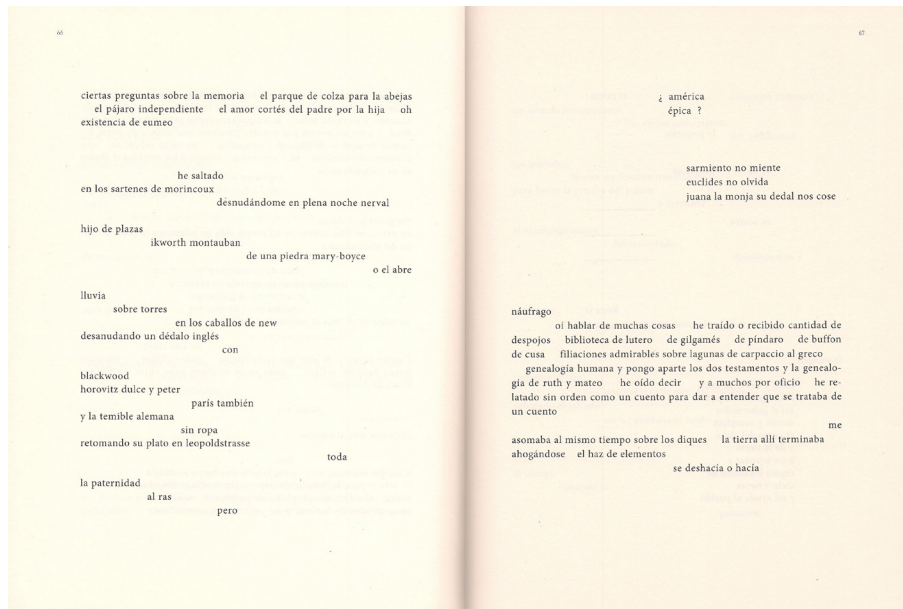
91 “...porque en realidad, ‘nuestro norte es el Sur’. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur.”

Klaus Bergh-Muller, Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 393.

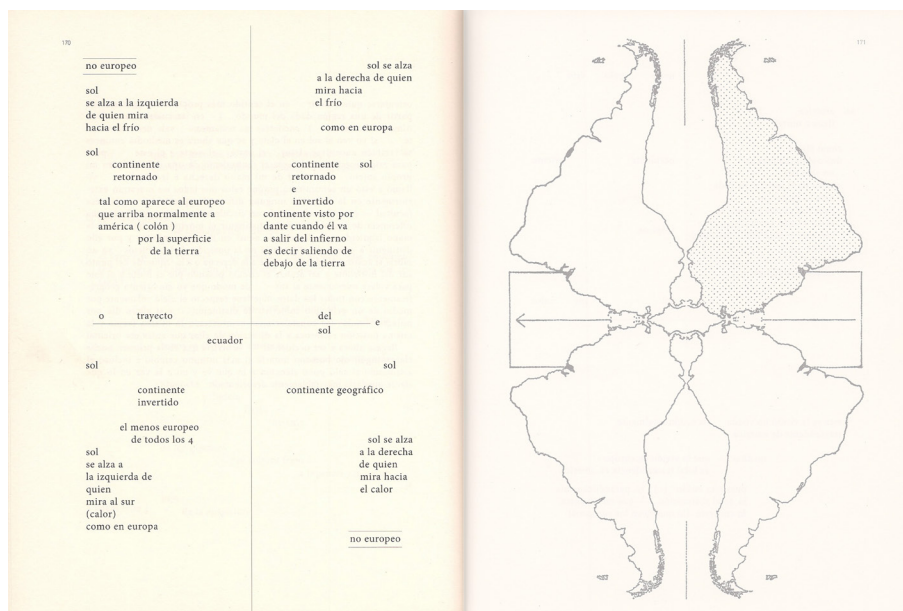
92 Thea Pitman e Claire Taylor, *Latin American Identity in Online Cultural Production*, New York, Taylor & Francis, 2013, p. 41.

93 “Ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.”

Joaquín Torres García in PITMAN, Thea Pitman e Claire Taylor, *Latin American Identity in Online Cultural Production*, op. cit., p. 41.



56



57

Amereida foi uma poema instigado no chão.”⁹⁴ Explorou os limites entre a experiência racional e física, e a descoberta intuitiva, conceito influenciado pelos poetas surrealistas franceses.⁹⁵

Da primeira *Travesía* resultou a publicação do poema *Amereida* que traduz uma profunda reflexão daquilo que é fazer parte da América latina. O nome *Amereida* surge da junção das palavras *Eneida*, obra literária de Virgílio, e *América*, terra “sem vícios e sem raízes.” É um poema de redescoberta cultural que se tornou uma referência fundamental na evolução do pensamento do Grupo.

Desse modo, influenciados pela visão de Edmundo O’Gorman, os elementos que formam o Grupo de Valparaíso evocam o acaso e o espontâneo como elementos catárticos da imaginação humana, possibilitando a sua transmissão para a realidade vivida.⁹⁶

A liberdade compositiva do poema *Amereida* é visível pela falta de pontuação e pela presença de prolongados espaços em branco, existentes ao longo das páginas do poema. O objectivo desta composição visual é permitir ao leitor um livre devaneio da imaginação perante um cenário de busca de um sinal de origem do continente. No que consiste a herança da América latina e qual a sua origem são as questões que pretendem dar início à tarefa de *Amereida*.⁹⁷

El camino no es el camino, frase que termina o poema, representa uma metáfora que pretende fazer uma reflexão sobre o que representa o continente sul-americano. É necessário partir a sua descoberta, por caminhos desconhecidos, ou seja, por áreas que resistiram à colonização, ou que simplesmente não foram exploradas.⁹⁸

Aceitando a ideia do arquitecto Alberto Cruz, membro do Grupo, de que a arquitectura deve nascer da poesia, os versos de *Amereida* funcionam como processo de desenho de projecto, visto que através da sua leitura, poderão surgir imagens mentais da obra. No caso da construção de obras na Cidade Aberta, não se torna necessária a existência de um cliente, seja ele fictício ou real, nem a referência a um espaço predefinido porque todos estes factores são invocados pela poesia de *Amereida* através dos *actos poéticos*.⁹⁹

⁹⁴“Metaphorically, the Amereida travesía was the poem Amereida set on the ground walking.” Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., pp. 80 e 81.

⁹⁵ Ibidem, p. 81.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, p. 72.

⁹⁸ Miguel Eyquem, *Acerca de la Cruz del Sur*, Valparaíso, Escuela de Arquitectura UCV, 1985, p. 2.

⁹⁹ A importância dos *actos poéticos* na produção arquitectónica da Escola de Valparaíso será explorada no subcapítulo *Volver a no saber*.

“[A Cidade Aberta] não precisa de clientes fictícios, nem de inventar programas, nem de escolher lugares específicos, porque até o próprio lugar tem que ser evocado pelo potencial poético do verso.”¹⁰⁰

Inserido no contexto sul-americano, poderá ser feito um breve paralelo com o arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga Roa e a sua visão do papel da poesia na arquitectura. O arquitecto justifica a relação entre a poesia e a criação, através da teoria de Aristóteles sobre a origem das palavras. No idioma grego, a origem das palavras *poietikê* (arte poética), *poiêsis* (acto de pôr em prática a *poietikê*) e *poiêtes* (*poeta*), formam-se a partir da palavra *poiên* que significa *fazer*. Assim, para o filósofo grego, “o poeta é um fazedor.”¹⁰¹

Seguindo a linha de pensamento de Aristóteles, o arquitecto Roa supõe que, se a poesia é uma arte, e a *poiêsis* é o acto de pôr em prática a poesia, há claramente uma relação entre poesia e criação. Nesse sentido, a poesia pode ser entendida como um “sentimento criativo especial, manifestado na obra como reflexo do processo da sua criação.”¹⁰²

Admitindo a mesma ideia de Aristóteles, para o Grupo de Valparaíso, a poesia é a fundadora da obra e, através dos *actos poéticos*, é possível chegar ao acto de criação da arquitectura. Este modo de fazer, afastado de muitas outras teorias da arquitectura, justificava-se pela necessidade de apresentar alternativas radicais para a prática projectual que se observava não só na América do Sul, mas em todo o mundo. Uma arquitectura sujeita ao poder económico e consequentemente comercializado, que se focava essencialmente, segundo o pensamento do Grupo, na quantidade e não na qualidade.¹⁰³

Assim, o Grupo de Valparaíso explora as potencialidades da relação entre a obra e a natureza dando ênfase à prática da observação. Apesar disso, inicia uma prática baseada no improvisado, intuição e espontaneidade onde o constante apelo à poesia possibilita uma interacção com o lugar que tenta “despertar” os sentidos. Através da imaginação e subconsciente, o Grupo explora uma arquitectura que visa o experimental como processo de descoberta do projecto.

100 “They do not need a make-believe client, not to invent programs, nor to refer to specific places because even the site has to be evoked by the poetic potential of the verse itself.

Giancarlo de Carlo, *The Ritoque Utopia*, Milão, Novembro, 1993, in Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. x.

101 “...el poeta es un hacedor.”

Alberto Saldarriaga Roa, *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*, Bogotá, Villegas Editores, 2002, p. 274.

102 Alberto Saldarriaga Roa, *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*, op. cit., p. 275.

103 Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 10.



58



59



60

58. Vista aérea da parte Este da Cidade Aberta. Esta é definida pelo verde da vegetação.

59. Vista aérea da Cidade Aberta. É possível observar uma estrada nacional que divide o terreno. O lado Oeste, a uma cota mais elevada, é visivelmente diferente do lado Este que, por sua vez, é definido pelas dunas que se estendem até ao mar.

60. Localização da Cidade Aberta no mapa do Chile.

Para atingir uma melhor compreensão dos métodos da Escola de Valparaíso, é essencial a apresentação da Cidade Aberta, lugar materializador dos fundamentos da *Amereida*, que potencia a experimentação e intuição dos alunos e professores da Escola.

Cidade Aberta

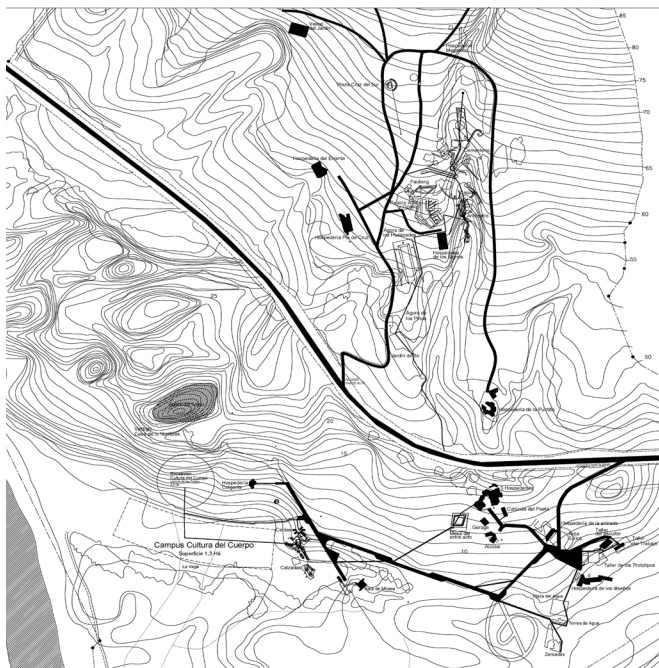
“No ano de 1969, depois de, em 1967, terem sido pioneiros do mundo na Reforma Universitária, os professores e alunos da Escola de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso (dirigida pelos jesuítas), formam a Cooperativa Amereida (fusão de América e Eneida) que pretende fazer da vida, estudo e trabalho, um só unidade. Em 1971 adquirem um terreno junto ao mar em Ritoque (a norte de Viña del Mar [cidade vizinha de Valparaíso]) onde começam a construir o que denominam por Cidade Aberta.”¹⁰⁴

O carácter experimental que o Instituto pretendia explorar no ensino da Arquitectura invocava um determinado estilo de vida, o que tornou essencial a procura de um laboratório que possibilitasse o desenvolvimento de projectos experimentais de construção poética. É neste contexto que é fundada a Cidade Aberta, a partir de vários *actos poéticos* decorridos ao longo do dia 7 de janeiro de 1971. Através deste lugar será possível explicar claramente os princípios que regem o pensamento do Grupo.

O terreno escolhido para tornar possível a prática experimental do Instituto localiza-se em Ritoque a cerca vinte quilómetros de Valparaíso, entre o Oceano Pacífico e o *mar interior*, como descreve a obra de *Amereida*. “Logo, estamos localizados entre dois mares, sem alternativa ou justiça.”¹⁰⁵ A Cidade Aberta é dividida em duas partes, caracterizadas pelas dunas na zona junto ao mar, e pelo terreno verde na área mais afastada. O que caracteriza este lugar é o seu estado virgem, cujas dunas em constante movimento lhe conferem uma condição instável e mutável. Isto remete para o conceito de *volver a no saber*, que será explorado mais à frente, pois, através de elementos naturais como o vento, o movimento da areia apaga o registo de qualquer informação ou actividade desencadeada

104 “El año 69, después de haber sido el 67 pioneros en el mundo en la Reforma Universitaria, los profesores y alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (significativamente dirigida por los jesuitas) forman la Cooperativa Amereida (fusión de América y Eneida) que pretende «hacer de la vida, el estudio y el trabajo una unidad». El año 71 adquieren unos terrenos junto al mar en Ritoque (al norte de Viña del Mar) donde comienzan a construir lo que denominan Ciudad Abierta.” Escuela de Arquitectura UCV, *Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*, Revista Arquitectura Panamericana nº1, Santiago, 1992, p. 1.

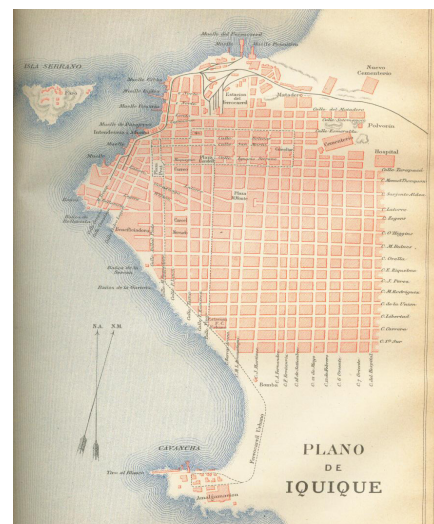
105 “Luego estamos ubicados entre dos mares, en una situación sin revés ni derecho.” Ibidem, p. 2.



61



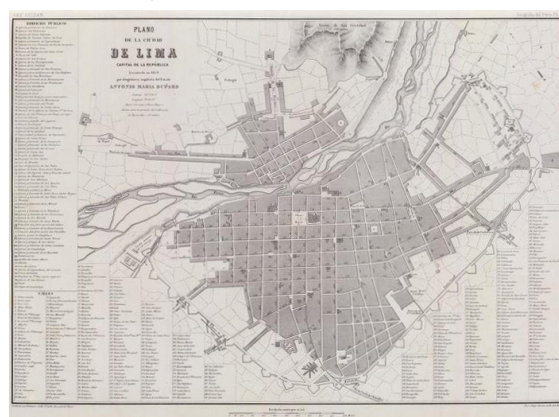
62



63



64



65

- 61. Cidade Aberta, planta actual.
- 62. Valparaíso, Chile. Mapa de 1906.
- 63. Iquique, Chile. Mapa de 1903.
- 64. Iquique, Chile. Mapa de 1903.
- 65. Lima, Peru. Mapa de 1859.

no lugar. Esta condição é essencial para sustentar a filosofia do Grupo, em que o conhecimento adquirido é uma barreira à imaginação.¹⁰⁶

“O facto de o complexo ter sido designado por “cidade” apela a um espírito de vida pública que o grupo considera essencial para uma cidade: uma esfera onde a natureza livre da experiência poética e a capacidade de surpreender, são uma prioridade sobre qualquer outra consideração daquilo que é a prática urbana.”¹⁰⁷

Na Cidade Aberta não existe qualquer tipo de planeamento urbano nem uma relação de eixos. As ruas que interligam as diferentes construções são definidas pela própria condição do terreno, evitando ao máximo a sua manipulação. As construções adaptam-se, então, à topografia. Por conseguinte a Cidade Aberta define o seu próprio desenho à medida que se constrói, não é construída a partir de um traçado previamente determinado. A sua própria presença na natureza sobrepõe-se à relação com marcas físicas assumindo-se, por isso, como uma rejeição do modelo organizativo de cidade latino-americana para reconhecer o continente americano como um presente e não uma descoberta.¹⁰⁸

“A cidade latino-americana tradicional é apenas isso: tradicional. O seu significado está na relação com a tradição, história e o seu próprio papel na história, uma vez que foi conhecido pela presença da herança espanhola. O modelo didáctico assentava na marca evidente desta herança, à qual a natureza estava sujeita.”¹⁰⁹

Segundo Josep María Montaner, o facto de os vários espaços da cidade serem construídos de forma independente, ou seja, de não existir uma relação espacial entre todos, dá origem a “formas em constante mudança, escavadas e unidas por marcas no terreno, que de forma incansável se refazem e ampliam enquanto o cenário de areia vai mudando.”¹¹⁰ Assim, respeitando a condição instável e efémera do terreno, as construções na Cidade Aberta são leves e transparentes, permitindo que as dunas condicionem o seu desenho.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ “The fact that the complex has been designated a “city” appeals to a certain spirit of public life which the group considers essential for a city: a sphere in which the free nature of the poetic experience and the capacity to surprise take priority over any other consideration of urban practice.”

Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rísipa, *Valparaíso School, Open city Group*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁸ Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., pp. 147-149.

¹⁰⁹ “The traditional Latin American city is just that: traditional. Its meaning is in its connection to tradition, to history and its role in history, as was provided by its Spanish lineage. The didactic model supplied the unmistakable trace of lineage to which nature was subjected.”

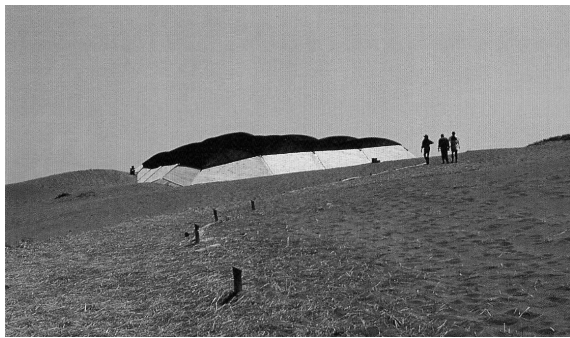
Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 149.

¹¹⁰ “...formas en continua mutación, semihundidas y unidas por marcas en el terreno, que de manera incansable se rehacen y amplían mientras el escenario de arena va cambiando.”

Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, op. cit., p. 66.



66



67



68



69



70



71

66/67/68. Casa de los Nombres, 1992. Professores responsáveis: Boris Ivelic, Fabio Cruz, Salvador Zahr, Ricardo Lang. O objectivo principal era criar um pavilhão de exposições com cerca de 550 m². Apesar do conceito de que a obra nasce a partir do *acto poético*, esta obra é um exemplo de que o lugar é também um factor condicionante no seu planeamento. Neste caso, a obra nasce de uma relação entre o lugar e o habitar, pois o habitar na Cidade Aberta revela as suas condições de mutabilidade e instabilidade. Neste sentido, os dois principais problemas na execução da obra estavam relacionados com as fundações e a sua estabilidade num terreno tão instável, assim como assegurar o equilíbrio da construção contra os ventos fortes. A solução seria imitar a topografia das próprias dunas e, por isso, desenvolveu-se uma grelha rectangular flexível, feita com tubos de plástico, que permitisse ao desenho do projecto assumir as mudanças necessárias sem sacrificar as dimensões dos rectângulos da planta. O resultado foi uma "duna habitável." Após o período de exposições, a construção temporária foi desmontada para eventualmente servir outra construção, o que demonstra o carácter efémero e mutável da Cidade Aberta.

69. Ágora Tronquoy.

70. Anfiteatro.

71. Ágora de Verano.

Esta condição imposta, à partida, pelo terreno, configura o desenho, quer ao nível da planta, quer ao nível do corte. Para além disso, na construção da obra, o próprio Oceano Pacífico é um dos condicionantes no desenho e construção das obras, pois estas viram-se para si próprias e para a Cidade Aberta, para tirar proveito de outros sentidos e efeitos que os elementos naturais como o mar e o vento poderão provocar: sons, cheiros, brisa e humidade.¹¹¹

A dimensão das obras é reduzida quando comparada a edificações de outras cidades latino-americanas colonizadas, e a sua construção é feita maioritariamente por alunos e professores.¹¹² Os materiais usados na construção são de fácil acesso, como por exemplo a madeira.¹¹³ Este é o material mais usado na Cidade Aberta, pois é característica do próprio país, podendo na maioria das vezes ser reciclada. Construções temporárias como a *Casa de los Nombres* possibilitaram quer o uso da madeira em construções posteriores, quer a reutilização do material que desenhava a cobertura.

Os espaços públicos, denominados por ágoras, são construções independentes localizadas em sítios estratégicos. São lugares de reunião da Escola e, como tal, são elementos fundamentais, pois valorizam o acto de tomar decisões em conjunto. Apesar de poderem ser caracterizadas como lugares de assembleia, não são espaços organizadores da cidade e não pretendem estabelecer uma relação entre ruas ou edifícios. São elementos dispersos pelo território, definindo um lugar que concentra “quer uma actividade mental, quer social.”¹¹⁴

As *Hospederías* são também construções fundamentais para a compreensão desta cidade, pois demonstram o conceito de hospitalidade presente no lugar, na medida em que substituem a ideia de casa unifamiliar para dar origem a um lugar que pode ser habitado por uma ou mais famílias. Para além disso, não são consideradas propriedade privada na medida em que podem admitir o uso público do espaço, como por exemplo para espaços de estudo e *workshop*, reuniões públicas ou pequenas exposições.¹¹⁵ Este tipo de construções demonstra que a arquitectura idealizada pelo Grupo é como um “anfitrião singular capaz de acolher a vida humana, numa visão mais ampla comparada com o convencional”.¹¹⁶

111 Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, op. cit., p. 59.

112 A Escola de Arquitectura de Valparaíso possui um fundo económico, o que lhes dá maior liberdade para construir na Cidade Aberta. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 7.

113 A produção de madeira é uma das maiores indústrias no Chile.

114 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 128.

115 Rodrigo Pérez de Arce, Fernando Pérez Oyarzun e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, op. cit., p. 26.

116 Ibidem.



72



73



74



75



76



77

72. *Hospedería del Banquete*, 1974.
 73. *Hospedería Pie de Cruz*, 1977.
 74. *Hospedería del Errante*, 1981.
 75. *Hospedería de la Entrada*, 1982.
 76. *Hospedería las Celdas*, 1998.
 77. *Hospedería del Taller de Obra*, 2001.

“...quem habita as hospederías propõe-se a receber, assume a difícil tarefa de ouvir, expor e expor-se, para que o público e o privado se juntem dentro do espaço de habitar.”¹¹⁷

Por conseguinte, torna-se indispensável referir que edifícios como escolas, hospitais e indústrias não existem na Cidade Aberta. Esta afasta-se da relação do ser humano com sistemas de poder, como Estado, Igreja e Indústria pois o seu objectivo assenta em criar um laboratório que possibilite a produção da Arquitectura através da poesia, numa relação constante entre o Homem e a palavra poética.

A poesia como ferramenta do processo arquitectónico torna-se capaz de libertar a imaginação e transmitir imagens mentais para a realidade vivida, que segundo a perspectiva do Grupo, se encontram escondidas pela racionalização do mundo.¹¹⁸ Nesse sentido a poesia é a fundadora da obra, e o próprio terreno é inspirador desse modo de fazer.

Para os membros do Grupo uma obra de arquitectura não é uma “massa isolada” de material, inicia-se com um processo de fundação.¹¹⁹ Este conceito é um processo gradual que ao longo de várias etapas se torna capaz de criar uma cidade. Surge, assim, a questão ao qual se torna pertinente encontrar uma resposta: poderá a Cidade Aberta ser considerada uma cidade, ou simplesmente um laboratório experimental de produção poética?

A designação de Cidade Aberta possui, à partida, uma conotação metafórica, visto que se afasta do urbanismo das cidades latino-americanas colonizadas. Apesar disso, segundo a arquitecta Ann Pendleton-Jullian, autora do livro *The road that is not a road*, a Cidade Aberta poderá ser considerada cidade, em parte, pelo facto de ter passado pelo acto de fundação, tal como as cidades latino-americanas colonizadas.

“Tal como a América Latina foi uma invenção (...) as cidades espanholas e portuguesas fundadas no Novo Mundo foram também invenções (...) O seu acto de fundação torna-se, assim, numa acto pragmático e simbólico. Ele começa, inicia a cidade.”¹²⁰

117 “...quienes habitan las hospederías, se han hecho a recibir, cargan libre mente con la no fácil tarea de oír y exponer y exponerse, para que ocurra lo público junto a lo doméstico en el habitar.”

Disponível em <http://www.amereida.cl/blog/1973/03/dos-hospederías-de-las-maquinas-y-del-banquete/>

118 Cfr. Escuela de Arquitectura UCV, Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad), op. cit., p. 1-10.

119 Carlos Teixeira, *Vitruvius Arquitectos*.

Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/03.034/698>

120 “Just as Latin America was an invention (...) the Spanish and Portuguese cities founded in the New World were also inventions. They were not formed from morphological growth (...) Their act of founding then becomes both pragmatic and a symbolic act. It begins, it initiates city.”

Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 115.



78



79



80



81



82

78. Processo de construção da *Hospedería del Taller de Obras*.

79. Processo de construção da *Hospedería de los Diseños*.

Surrealismo no cinema e nas artes plásticas.

80. Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, 1928.

81. Salvador Dalí, *La descubierta de América por Colón*, 1959.

82. René Magritte, *Auto-retrato*, 1923.

Todavia diferente do modelo espanhol, a Cidade Aberta não tem um desenho predeterminado, é “aberta” à sua organização. As obras, tal como a cidade, passam pelo acto de fundação, um gesto que irá determinar o seu processo de desenho e construção, mais do que o seu resultado final.¹²¹

Por conseguinte, no sentido de estudar os métodos de formação do arquitecto inserido nesta escola, não é pretendido desenvolver uma análise formal das obras que integram a Cidade Aberta, visto que nos fundamentos da Escola o processo é mais importante que o produto final. Consequentemente, o resultado das construções reflecte o seu modo de fazer intuitivo e experimental.

“Não a forma mas a formação; não a forma aparência final mas o percurso para a atingir como génese.”¹²²

Assim, as influências e fundamentos teóricos, desenvolvidos pelo Grupo desde a mudança do plano curricular em 1952, tornam-se essenciais na construção de um método projectual e construtivo. Perante a importância da intuição na produção arquitectónica, é também necessário estudar a influência que o pensamento surrealista exerceu sobre a escola chilena. O seu modo de fazer estará relacionado com a procura do “Eu” através do subconsciente.

Movimento surrealista

“Assim, conseguimos assumir uma atitude sintética, capaz de combinar a necessidade de transformar radicalmente o mundo e interpretá-lo integralmente.”¹²³

No método da Escola de Valparaíso, a imaginação e o subconsciente funcionam como uma experiência de crescimento quer ao nível intelectual, quer ao nível profissional. Para a compreensão desta metodologia de ensino torna-se necessário estudar a influência que o pensamento surrealista exerceu sobre a Escola chilena.

Inserida neste contexto, a ideia de que o conhecimento adquirido condiciona a mentalidade humana conduz a uma interpretação muito pessoal sobre o que é a liberdade

121 Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 115-135.

122 Paul Klee in Cristiano Moreira, Reflexões sobre o método, op.cit., p. 5.

123 “So we manage to have a synthetic attitude combining the need to transform the world radically and to interpret it as completely as possible.”

André Breton, *Communicating Vessels*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 127.



83



84



85



86

83. Richard Hamilton, *Just what it makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, Representação do Consumismo na Europa Ocidental.
84. *La Science des Rêves*, 2006, Realização de Michel Gondry
85. "Inseridos numa realidade desumana [o sonho] é o único santuário humano existente."
Paprika, realização de Satoshi Kon, 2006.
86. *La Cité des Enfants Perdus*, realização de Jean-Pierre Jeunet, 1995.

criativa. Segundo o Grupo de Valparaíso, a poesia transporta consigo a possibilidade de quebrar as barreiras da imaginação, possibilitando uma produção arquitectónica sensível e espontânea, fundada através dos *actos poéticos*. A poesia não é vista como um sentimento ou uma tendência, mas como um modo de fazer criativo.¹²⁴ Por conseguinte, e mais uma vez, a influência dos poetas surrealistas foi muito importante no desenvolvimento do pensamento do Grupo e, através das obras da Cidade Aberta e do próprio lugar é possível compreender esta influência não só na teoria como na prática projectual.

No manifesto surrealista de 1924, André Breton adopta uma posição crítica relativamente à liberdade do pensamento humano. O escritor e poeta francês afirma que a imaginação, que não admitia limitações, está a cair na decadência. A pretexto da civilização e do progresso existem cada vez mais barreiras à liberdade criativa e, reduzindo a imaginação à dependência do que existe, será o mesmo que rejeitar o que há de justo no mundo.¹²⁵

Ainda no manifesto, Breton critica a atitude dos escritores realistas e hiper-realistas do século XIX e XX, pois as suas obras literárias adoptam uma “intratável mania que consiste em reconduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável”, o que, consequentemente, “atormenta os cérebros.” “O desejo de análise prevalece sobre os sentimentos.” Segundo o escritor, esta é uma atitude hostil ao “impulso de libertação intelectual e moral.”¹²⁶

Relacionada com esta ideia, o Grupo de Valparaíso acredita que os arquitectos do século XX, tal como os escritores realistas e hiper-realistas, se preocupam em construir o conhecido sem explorar as potencialidades que o pensamento tem para oferecer. A hipocrisia é cada vez mais evidente na medida em que a estandardização e a economia se sobrepõem à própria arquitectura e ao seu desenho.¹²⁷

De um outro ponto de vista, André Breton faz uma referência aos loucos, para explorar a ideia do pensamento intuitivo e da imaginação. As barreiras que os definem são inexistentes provocando um desrespeito das regras que regem a sociedade humana. Apesar disso e na visão do escritor, não existe uma formatação do pensamento dos loucos, o que lhes confere uma honestidade e inocência que já não se encontra na sociedade. “Colom-

124 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 23.

125 Cfr. André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924.

126 Ibidem.

127 Giancarlo de Carlo, *The Ritoque Utopia*, Milão, Novembro, 1993, in Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. x.



87



88



89

bo teve de partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura tomou corpo, e dura.”¹²⁸

Deste modo, André Breton define o surrealismo como um “automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.”¹²⁹

Como afirma Charles Darwin, “o sonho é um tipo involuntário de poesia.”¹³⁰ Para os surrealistas é inadmissível que o sonho, parte tão importante do trabalho psíquico do Homem, seja tão indiferente à realidade vivida.

“A imaginação não tem limites. O espírito libertar-se-á das restrições do corpo e ganhará uma liberdade sem limites.”¹³¹

Desse modo, no manifesto surrealista, André Breton utiliza como referência os desenvolvimentos de Freud no campo da psicanálise, onde apresenta a ideia de que o inconsciente é análogo ao conceito de liberdade, mais intuitivo e espontâneo.

“...desenha-se finalmente uma corrente de opinião, por meio da qual o explorador humano poderá levar mais longe as suas investigações, já autorizado a não contar apenas com realidades sumárias. A imaginação está prestes a retomar os seus direitos. Se as profundidades do nosso espírito contêm estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo o interesse em captá-las, em captá-las primeiro para depois as submeter, se para tal houver motivos, ao domínio da nossa razão.”¹³²

Tal como para os surrealistas, o uso da palavra é fundamental e é através dela que o Grupo procura estabelecer a origem da obra arquitectónica. Este método de criação tem o nome de *acto poético*, uma forma de entrar em contacto directo com o pensamento para possibilitar a formação de uma “multiplicidade de imagens e de relações desconexas”.¹³³ Apesar

128 André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924.

129 Ibidem.

130 Arnold Modell, *Imagination and the meaningful brain*, Massachusetts, Institute of Technology, 1003, p. 25.

131 “There are no boundaries to dreams. The spirit will be freed from the constraints of the body and gain limitless freedom.” Satoshi Kon, *Paprika*, 2006.

132 André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924.

133 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 47.



90



91



92

de não poderem considerar-se uma ferramenta de trabalho, os *actos poéticos* tornaram-se fundamentais no desenvolvimento da metodologia do Grupo, na medida em que proporcionam um momento de catarse. A poesia é reveladora da imaginação, o que potencia o acto de criar. Assim, os *actos poéticos* adquiriram uma importância elevada pela sua capacidade de consumir uma relação entre poesia, arquitectura e vida, assumindo, por isso, que a poesia é a base para uma forma de conhecimento única.¹³⁴⁰

“A poesia reside no encontro do poema e do leitor, não nas linhas de símbolos impressos nas páginas de um livro. O essencial é o acto estético [artístico], o sentimento, a emoção quase física que advém com cada leitura.”¹³⁵

Os *actos poéticos* são realizados em grupo e, para além da leitura e escrita de poesia, podem dar origem a performances improvisadas, jogos, torneios. O discurso verbal pretende ser espontâneo apesar de partes do poema *Amereida* poderem ser versados ao longo dos actos. O improvisado é tomado em consideração e o apelo à poesia é evocado constantemente. É a partir dos *actos poéticos* que é possível passar do sonho ou imaginação para a realidade vivida constituindo, assim, o fenómeno metodológico que origina a obra, coerente com o pensamento.

Numa perspectiva diferente da do Grupo, para o arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa o estado criativo raramente se atinge através de uma descoberta intelectual instantânea, ou seja, os *actos poéticos* não poderiam ser capazes de revelar uma imagem complexa e a sua resolução absoluta num momento preciso. Por outro lado também não pode revelar-se a partir de um processo linear de dedução lógica.¹³⁶ Nesse sentido, entre a imaginação e a racionalização deveria existir, então, um meio termo, capaz de equilibrar o processo criativo.

Embora a descoberta intelectual instantânea, neste caso os *actos poéticos*, não sejam capazes de revelar uma totalidade da ideia de projecto, o processo construtivo é, por outro lado, um condicionar fundamental da obra. Apesar de a obra ser fundada a partir de um *acto poético*, este não é o seu determinador final; há outros factores que condicionam a

¹³⁴ Ibidem, p. 69.

¹³⁵ “Poetry lies in the meeting of the poem and reader, not in the lines of symbols printed on the pages of a book. What is essential is the aesthetic act, the thrill, the almost physical emotion that comes with each reading.”

Jorge Luis Borges in Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd, 2009, p. 132.

¹³⁶ Ibidem, p. 107.



93



94



95

93. O Jazz é um exemplo onde o improviso é um processo para atingir a produção musical.

Actuação de Miles Davis, Wayne Shorter e Herbie Hancock em Berlim, Alemanha, 1964.

94. “Independentemente do modo de fazer do teatro, as performance sempre dependeram da improvisação e do recurso a acessórios.” Keith Johnstone (Inglaterra, 1933) é um instructor de teatro cujo trabalho assenta na improvisação .

95. Os Improváveis, grupo de comediantes brasileiros que fazem teatro de improvisação.

obra ao longo da sua construção e consequentemente, na sua finalização. Dessa forma, o acto de criar poderá atingir o estado de equilíbrio entre o abstracto da imaginação, e o concreto da realidade.

No sentido de relacionar o carácter intuitivo e espontâneo dos *actos poéticos* com o processo criativo, pode ser feito um paralelo entre a Arquitectura e outras artes. Assim será possível perceber o modo de fazer da Cidade Aberta, ligada maioritariamente ao improviso. Na música, o improviso é visto como algo muito intuitivo e imprevisível. Tem uma base de conhecimento prévio mas trabalha através da espontaneidade, sendo a imaginação o pano de fundo. Quando vários instrumentos tocam em conjunto, há uma relação entre a sonoridade e ritmo, o que poderá sincronizar os batimentos cardíacos e a pressão arterial dos músicos.¹³⁷ Nesse sentido, os vários corpos funcionam de forma idêntica ao nível respiratório e cardíaco, partindo da mesma raiz física. Pode, então, ser possível que a intuição conduza os músicos pelo mesmo caminho, ajudando a construir a obra musical. Esta partilha da intuição atravessa o campo imaginativo para actuar no campo real.

Na perspectiva do Grupo de Valparaíso, os *actos poéticos* podem ser comparados ao improviso musical, pois a poesia é uma potenciadora do campo imaginativo; é capaz de despertar imagens poéticas dispersas pelo inconsciente e irracional.¹³⁸ A espontaneidade e improviso dos *actos poéticos*, permitem uma partilha mental dessas imagens a partir do momento que são realizados em grupo. Assim, a memória assimila o acto e materializa as imagens poéticas.

Fazendo um paralelo entre este processo e um espetáculo de teatro improvisado, o último estabelece um cenário base da acção e um tempo previsto para o decorrer da peça, tal como o conhecimento prévio de certas características que definem as personagens. A partir destes elementos base, o desenrolar da acção é espontâneo e intuitivo, e o resultado final da peça é totalmente deixado em aberto.

Comparado ao teatro improvisado, por vezes, o modo de fazer da Cidade Aberta deixa

137 “Experiências recentes acerca dos efeitos da música na respiração e na frequência cardíaca foram resumidos por Schoen e Soidberman. O trabalho dos investigadores indica que a música pode influenciar a respiração e frequência cardíaca, embora a falta de valores estatísticos acerca dos tratamentos adequados e o baixo número de casos estudados dificulte essa interpretação.” Retirado do “Journal Storage”, sistema online de arquivo de artigos médicos, disponível em www.jstor.org/discover/10.2307/1418826?uid=3738880&uid=28&uid=4&sid=21102661174833

138 Cfr. Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., pp. 45-47.

também em aberto a construção e consequente finalização das obras. Torna-se pertinente referir o *trabajo en ronda*, conceito muito importante para o crescimento do trabalho do Grupo e que será explorado mais a frente, pois este processo permite que várias pessoas, divididas em vários grupos, trabalhem uma obra em tempos diferentes. Assim, o resultado final não é definido, vai-se transformando á medida que decorre o processo construtivo.

“A configuração final de uma construção pode ser completamente diferente do seu começo, e a noção de perfeição é desconhecida.”¹³⁹

Assim, a ideologia de Valparaíso substitui a razão pela poesia, o racional pelo misterioso e inexplicável. Não se concentra na organização da realidade mas na sua descoberta e transformação. Nesse sentido, a poesia funciona não como um tipo de inspiração, mas como um indicador de direcção.¹⁴⁰

“...a poesia (...) como um campo mental específico, com uma potência que ultrapassa a razão, na medida em que não se limita apenas ao óbvio e lógico mas, mais importante, admite o ilógico e ilusório da realidade no seu campo de actividade.”¹⁴¹

Visto que a poesia funciona como ferramenta no processo criativo, torna-se obrigatório analisar o modo de construir da Cidade Aberta, com o intuito de compreender a passagem da intuição do indivíduo à concretização real da obra. A intuição pode ser vista como o resultado do subconsciente, e será capaz de projectar as imagens poéticas para o campo real. Por conseguinte, a relação entre a intuição e a prática, o ser e o construir, terá que se aproximar de forma a manter uma coerência entre os fundamentos teóricos e o resultado da prática construtiva.

139 “The final configuration of a construction may be completely different from how it started out, and the notion of completeness is unknown.”

Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, op. cit., p. 58.

140 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 133.

141 ...poetry (...) as a specific mental field with a potency that supersedes reason in that it does not confine itself to only the obvious and logical but, more important, admits the illogical and illusive of reality into its field of activity.

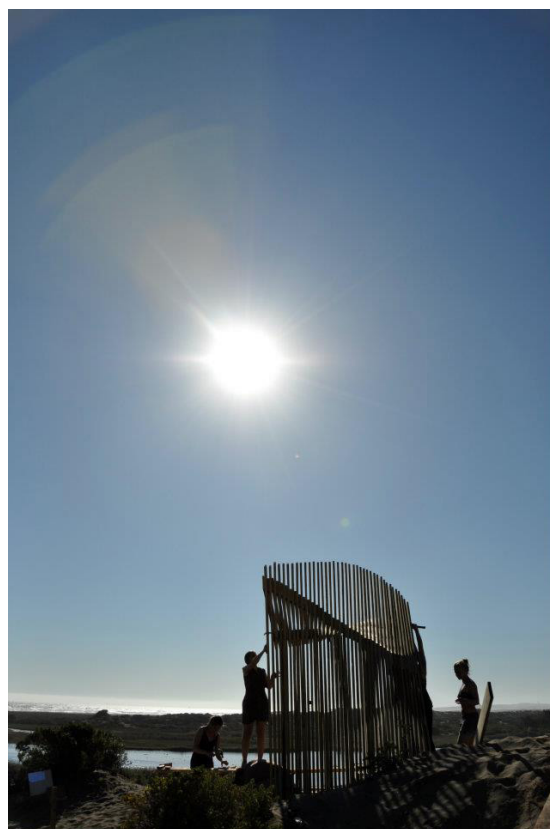
Ann Pendleton-Jullian, *The road that is not a road*, op. cit., p. 132.



96



97



98

Acto de construir

Segundo as ideias da Cidade Aberta, o acto de construir torna-se tão importante como o acto de habitar. O conceito de habitar surge como vivência dos próprios espaços construídos, sem qualquer tipo de compromisso com o lugar.

No seguimento desta ideia, será necessário referir o filósofo Martin Heidegger cujas teorias foram uma grande influência na metodologia do Grupo de Valparaíso. Alberto Cruz e Godofredo Iommi referiam frequentemente os fundamentos do filósofo alemão para justificar as suas próprias teorias.¹⁴² Assim, a análise do texto “Construir, Habitar, Pensar” foi fundamental para a compreensão do acto de habitar e construir inserido no contexto do método da Escola de Valparaíso.

Escrito por Martin Heidegger em 1951, o texto Construir, Habitar, Pensar, faz uma reflexão sobre o habitar, e assume que o termo não se restringe somente ao usufruir de uma habitação ou alojamento, mas que este é a finalidade do acto de construir, ou seja, os dois conceitos estão intrinsecamente ligados.

“Porque construir não é só meio caminho para o habitar, o construir é em si mesmo já o habitar.”¹⁴³

O filósofo estudou a origem da palavra “habitar” em alemão, em conjunto com o verbo “ser” e a sua conjugação. Através do confronto entre os termos, em conjunto com a sua evolução ao longo da História, surgiu a ideia de que “construir é em sentido próprio habitar”.

“O habitar é a maneira como os mortais estão na Terra (...) o construir enquanto habitar desdobra-se no construir que cuida, ou seja, que cuida o crescimento, e no construir que ergue edifícios.”¹⁴⁴

É na mesma linha de pensamento de Heidegger que o Grupo de Valparaíso pretende construir a Cidade Aberta e, como tal, todos aqueles que vivem a/na Cidade são os mes-

142 Exemplos de textos, artigos e livros como *Clase de Poética, Elogio de la Unidad discreta, Hay que ser absolutamente moderno, ¿ Por qué, Cómo y Cuándo Hay Arte ?, La Dispersa, El Cálculo Pictórico, Contemporaneidad en la Escultura*. Retirado da biblioteca digital da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso, disponível em <http://www.ead.pucv.cl/amereida/biblioteca-con%C2%A7tel/>

143 Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, in José Manuel Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitectura do século XX*, Lisboa, Edição Ordem dos Arquitectos, 2010, p. 349.

144 Ibidem, p. 350.



99



101



103



100



102



104

99. Sala de Música, 1972.

100. Pormenor da entrada de luz da Sala de Música.

101. Sala de Música actualmente.

102. Entrada de luz.

103. Painéis de madeira que conformam a acústica do espaço consoante a sua posição.

104. Concerto de Violoncelo, 2010.

mos que participam na sua edificação. O Grupo pretende que a experiência de projectar e executar em simultâneo, ou seja, a possibilidade de pensar enquanto se constrói o próprio habitar, dê origem a uma arquitectura única fundamentada também pelo próprio lugar, a Cidade Aberta. É justamente através desta relação entre o construir, habitar e pensar que existe a possibilidade de aplicar a metodologia da Escola de Valparaíso, onde a poesia desempenha o papel principal.¹⁴⁵

Segundo esta metodologia, existem dois “modos de construir” na Cidade Aberta.¹⁴⁶ Uma das estratégias consiste em iniciar o processo de construção com a ideia de um todo, onde a obra pode sofrer pequenas mudanças ao longo do processo, mas todos os passos relativos ao seu desenho e execução são previamente determinados. A obra será erguida pelo mesmo número de pessoas desde o tempo de fundação até à sua finalização, ou seja, há um grupo de pessoas que acompanham todos os processos pelos quais a obra terá que passar. Por essa razão, o grupo permanece nos créditos do projecto. A Sala de Música e a *Hospedería de la Entrada* são exemplos deste processo construtivo na Cidade Aberta em que a obra é pensada, à partida, como um todo.

Alberto Cruz, Miguel Eyquem e Juan Purcell encabeçaram o desenvolvimento do projecto e construção da Sala de Música em 1972 numa tentativa de criar um espaço de reunião em que a música fosse o centro das atenções.¹⁴⁷ Contrariamente a outras obras na Cidade Aberta, a Sala de Música não foi uma construção temporária e, até hoje, continua a ser um espaço aproveitado pela escola para a realização de aulas, reuniões, *workshops* e outro tipo de eventos. É um dos exemplos mais representativos deste modo de construir da Escola de Valparaíso pelo facto de ter sido das primeiras obras construídas na Cidade Aberta.

A inexistência de vãos (excluindo os de entrada) dá uma maior importância ao pátio que se encontra no centro, delimitado por janelas de guilhotina. O “fechar em torno de si própria” permite que os “habitantes” se afastem do próprio lugar e dos seus elementos naturais para entrarem num estado de abstracção puro, em que a música é a própria construtora do espaço. Todo o interior é composto por painéis de madeira com isolamento acústico e podem ser movidos para modificar o ambiente sonoro da sala consoante o propósito da reunião.

¹⁴⁵ Disponível em <http://www.amereida.cl/blog/1973/03/dos-hospederias-de-las-maquinas-y-del-banquete/>

¹⁴⁶ Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 7.

¹⁴⁷ Mary Ann Steane, *The architecture of light*, New York, Routledge, 2011, p. 121.

Uma outra estratégia baseia-se num processo de desenho diferente do anterior. O processo de construção transforma-se no próprio processo de desenho, o que pode dar origem a estruturas que se vão agregando umas às outras. O autor ou autores da obra permanecem desconhecidos, porque muitas construções continuam o seu processo de construção por tempo indefinido, dando possibilidade a diferentes pessoas de participarem na sua edificação. Este modo de construir foi designado pelo Grupo como *trabajo en ronda*, um dos mais empregados no trabalho desenvolvido pela Escola de Valparaíso. A partir da fundação da Cidade Aberta foi possível explorá-lo e desenvolvê-lo de uma forma mais aprofundada na medida em que foi possível construir e “desconstruir” ao longo de vários anos.

“O nosso trabalho criativo é produzido de uma maneira que chamamos *en ronda*, na qual todas as pessoas tentam unir-se para se tornarem num único arquitecto”.¹⁴⁸

O objectivo do trabalho colectivo vai para além do próprio significado da expressão *en ronda*. Este processo possibilita a contribuição de ideias e observações, transformando um projecto inicial composto por fragmentos independentes num projecto colectivo que reúne ideias de vários campos. Ou seja, não existe um autor individual mas sim um resultado de grupo.

“Faz parte de uma visão que transcende as barreiras da arquitectura para fornecer, por mais pequena que seja, a possibilidade de criar arte feita por todos.”¹⁴⁹

Um dos exemplos deste tipo de processo na Cidade Aberta é o conjunto definido pela *Hospedería de las Máquinas* e a *Hospedería del Banquete*. Em 1971, Alberto Cruz e um arquitecto assistente Juan Enrique Mastrantonio ficaram responsáveis pelos processos de desenho e construção da obra. Um *acto poético* definiu as directrizes principais do desenho da *Hospedería*, como a localização de aberturas e perspectivas interiores. O Grupo, em conjunto, decidiu que a esta obra começaria com o “pormenor” pois “o primeiro traço seria o segredo da forma; é o que potencia o espaço”.¹⁵⁰ Assim, a mesa foi o elemento que iniciou a obra, fundando o *acto del banquete*.

¹⁴⁸ Carlos M. Teixeira, *Vitruvius Arquitectos*.

¹⁴⁹ “It formed part of a vision which transcended the boundaries of architecture to provide a glimpse of the possibility of an art made by all.”

Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Ríspa, *Valparaíso School, Open city Group*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁰ Disponível em <http://www.amereida.cl/blog/1973/03/dos-hospederias-de-las-maquinas-y-del-banquete/>



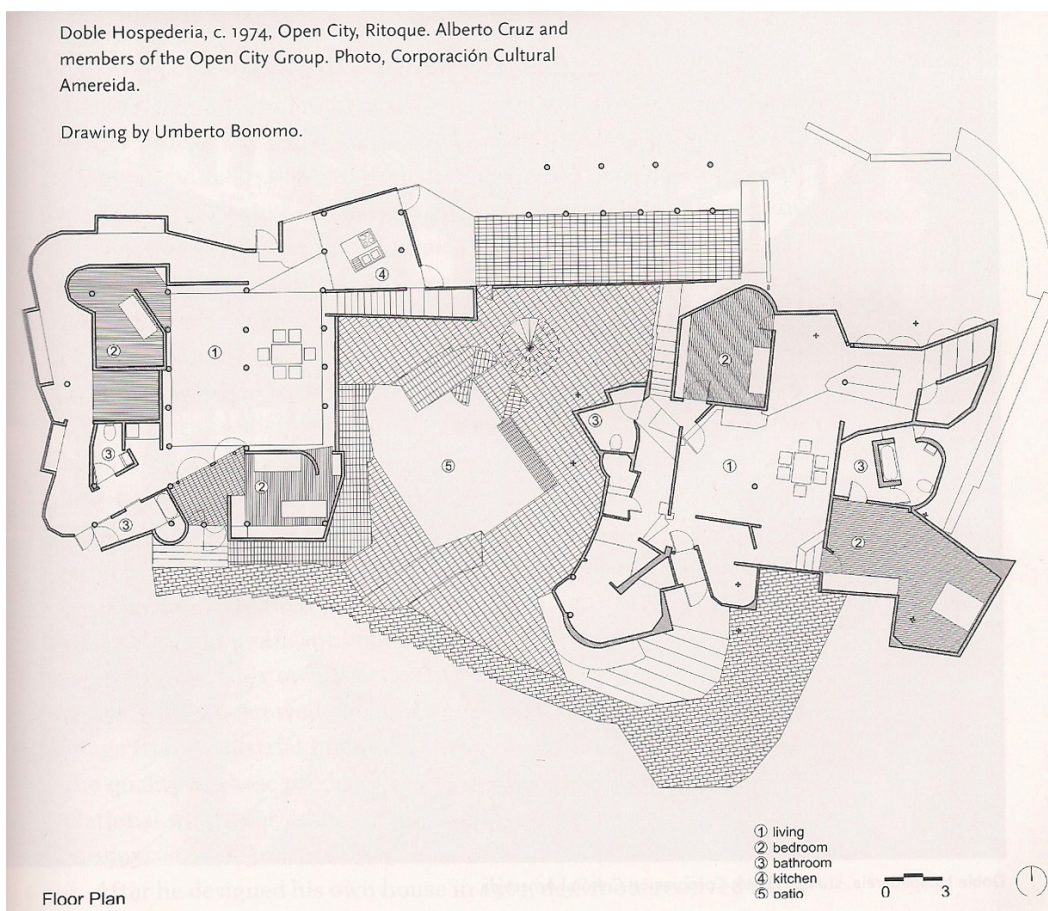
105



106

Doble Hospedería, c. 1974, Open City, Ritoque. Alberto Cruz and members of the Open City Group. Photo, Corporación Cultural Amereida.

Drawing by Umberto Bonomo.



107

105/106. *Hospedería de las Máquinas e del Banquete*, perspectivas interiores.

107. Planta da *Hospedería de las Máquinas e del Banquete*. É possível observar que os espaços foram sendo articulados entre si em diferentes alturas e através do trabalho de diferentes pessoas. Neste projecto, a unidade poderá assentar na desordem aparente.

“Para dar espaço à hospitalidade, a Arquitectura criou na Cidade Aberta a *Hospedería*; um espaço aberto à recepção do outro, ele que passa a ser um hóspede e para ouvi-lo, a *hospedería* recebe-o na mesa branca, que é o sítio onde todos aí sentados são iguais.”¹⁵¹

O interior da *Hospedería* foi desenhado com uma forma labiríntica, onde cada espaço é centrado em si mesmo, como se não houvesse qualquer tipo de interesse numa relação visual com as dunas envolventes ou o Oceano. A complexidade das formas orgânicas exteriores é complementado com os materiais simples e reaproveitados usados na construção.

O conceito de *trabajo en ronda* é visível no processo de construção dando origem a uma obra colectiva que reúne várias ideias de diferentes áreas, o que se confirma pela sua complexidade formal. Dessa forma o volume torna-se um resultado de inúmeras adições.¹⁵² Esta obra é o exemplo mais indicativo de que a Arquitectura idealizada pela Escola de Valparaíso é capaz de sofrer modificações ao longo do tempo, conferindo-lhe assim uma efemeridade intrínseca ao próprio lugar. Desse modo, torna-se legítimo afirmar que a sua linguagem se estende até aos limites da “improvisação” e do “provisório” na Cidade Aberta.¹⁵³

Partindo do princípio que o *trabajo en ronda* acentua o trabalho colectivo, há um confronto com a ideia de que o arquitecto é a personagem que se destaca no conjunto de todos aqueles que participam numa obra; a Arquitectura de autor. É neste contexto que se pretende fazer um breve paralelo com a Arquitectura *sem pedigree* de Bernard Rudofsky.¹⁵⁴

O autor que estudou vários exemplos de arquitectura vernacular e as suas comunidades, afirma que o conhecimento sobre a Arquitectura ainda é muito reduzido para se tornar uma arte tão especializada.¹⁵⁵ O arquitecto define a Arquitectura colectiva como uma “arte que não é produzida por alguns intelectuais ou especialistas mas por uma actividade espontânea e continuada de um conjunto de indivíduos com uma herança comum, actuando como uma experiência de um povo.”¹⁵⁶

151 “La arquitectura, para darle cabida a la hospitalidad, inventó en la Ciudad Abierta, la Hospedería: un espacio abierto a recibir al otro, el que pasa a ser un huésped y, para oírlo se lo recibe en la mesa blanca, que es el sitio donde todos los ahí sentados, están por igual.”

Disponível em <http://www.amereida.cl/blog/1973/03/dos-hospederias-de-las-maquinas-y-del-banquete/>

152 Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group, op. cit.*, p. 102.

153 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road, op. cit.*, p. 111.

154 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, prefácio.

155 Ibidem.

156 Pietro Belluschi *in* Ibidem, prefácio.



108



109

108. A arquitectura das tribos designadas por “Dogons” expressa um carácter comunitário. A sua organização não propõe edifícios de grande escala, ruas ou transportes.
Bandiagara, Tombouctou, Mali.
109. Nas regiões de Honnan, Shansi, Shensi, and Kansu cerca de dez milhões de pessoas habitam espaços construídos a partir da escavação do terreno, composto pelo sedimento “loess”. “Não se resume apenas a habitações, mas também a fábricas, escolas, hotéis, e edifícios governamentais construídos no subsolo.”
Tungkwan, Honnan, China.

Na apresentação de casos específicos, é possível observar factores em comum entre a Arquitectura produzida pela Escola de Valparaíso e a Arquitectura vernacular de Rudofsky. Por exemplo, comunidades em África, Ásia e Europa que utilizam materiais de construção de fácil e rápido acesso, em que há a possibilidade da participação dos habitantes na construção de uma obra.¹⁵⁷

Relativamente à Arquitectura vernacular, também a autora Ann Pendleton-Jullian, na publicação *The Road that is not a Road*, faz uma comparação entre as obras da Cidade Aberta com as construções vernaculares presentes nas regiões rurais do Chile.¹⁵⁸ A atitude face ao modo de construir e os materiais utilizados é análoga à atitude nas comunidades de Rudofsky. A autora faz uma distinção entre o modo de construir da Cidade Aberta e das construções vernaculares, sendo a Arquitectura vernacular um “modo de construir”, uma arquitectura que respeita o lugar acima de tudo, em que o processo de construção é intuitivo e que se constrói com os meios que se tem. Por outro lado, a Arquitectura da Cidade Aberta é um modo de fazer que, para além dos factores acima mencionados, necessita de uma ligação mental e física com o lugar que vai para além da sua observação. A poesia, potenciadora do subconsciente, como base para os fundamentos teóricos, é a ferramenta de organização da realidade.¹⁵⁹

Nos exemplos de Arquitectura vernacular de Rudofsky e Ann Pendleton-Jullian, há uma vontade em estabelecer uma relação entre o “ser”, “habitar” e “construir”, tal como no pensamento de Heidegger. A postura do Homem perante o acto de construir reflecte a forma como ele habita e vive os espaços. Na Cidade Aberta há também uma tentativa em relacionar esses conceitos, com o intuito de incutir uma escala mais humana ao lugar.

157 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, op. cit., prefácio.

158 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 11.

159 Ibidem, p. 132.



110



111



112

110. Palafitas na cidade de Ho Keou, China. Este sistema é utilizado para a adaptação às variações do nível da água.

111. Palafitas em Chiloé, Chile. O propósito é o mesmo do exemplo anterior.

112. *Hospedería del Banquete*, Cidade Aberta. Análoga aos exemplos anteriores, a construção é elevada do terreno com o intuito de se adaptar ao movimento das dunas.

Adhocism

“De imediato se torna claro que, em vez de ferramentas de ordenação preconcebidas definidoras das características da cidade e da sua construção, a postura principal da Cidade Aberta assenta numa suspensão do plano de cidade, e uma consciente adopção do *adhocism*, gerado a partir de uma atitude construtiva relacionada com uma atitude perante o lugar.”¹⁶⁰

Pela já referida utilização de materiais locais (mais baratos e acessíveis) e pela construção executada pelos próprios alunos e professores, com o intuito de conferir às obras e à própria cidade uma escala mais humana, torna-se possível que a Escola desenvolva um processo de construção *ad-hoc*.

Nesse sentido, torna-se pertinente fazer um paralelismo com o termo introduzido pelos arquitectos e teóricos Charles Jencks e Nathan Silver. Lançado em 1972, o livro *Adhocism: the case for improvisation* introduziu o conceito de *adhocism* no mundo das artes. Apesar da Escola de Valparaíso demonstrar uma atitude muito semelhante à de Jencks e Silver, não existe uma relação directa entre as duas, na medida em que a Casa Cruz, exemplo de uma das primeiras obras desenhada e construída, em parte, pelo Grupo de Valparaíso, já ter sido construída através de um processo *ad-hoc* em 1956. Apesar disso, até ao ano de fundação da Cidade Aberta, não se registou um número elevado de projectos que se pudessem apoiar neste conceito, o que torna este exemplo muito particular. Assim, o paralelismo entre a atitude do Grupo chileno e de Jencks e Silver torna-se mais evidente a partir do momento que se construiu a primeira obra no “laboratório” experimental de Ritoque.

Para compreender melhor a Arquitectura projectada e construída pela Escola chilena é, então, necessária o estudo deste modo de pensar que caracteriza o *adhocism*. O conceito pode ser definido como um método que lida com uma determinada situação ou problema de forma a resolvê-lo com eficácia e rapidez.¹⁶¹ Pela rejeição da burocracia, especialização e organização hierárquica, factores de um possível atraso no processo criativo, este método converte-se assim num processo de criação mais espontâneo e improvisado.¹⁶²

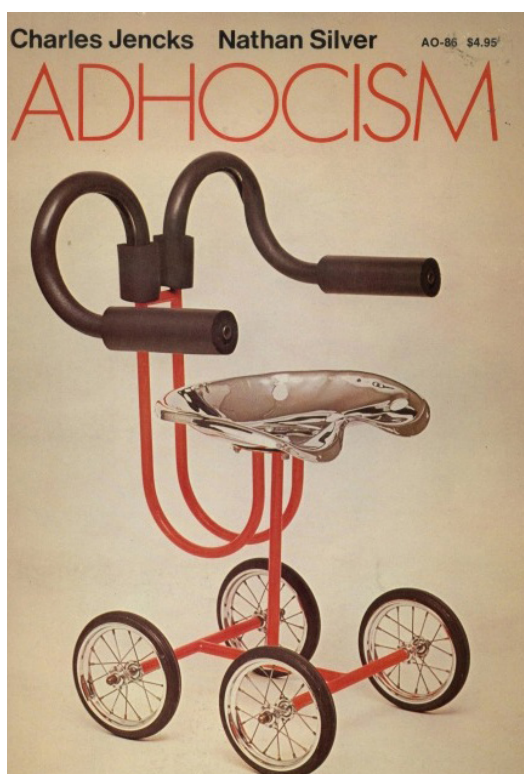
160 “It becomes immediately clear that instead of imposed ordering devices defining the characteristics of “city” and construction, the Open City’s central posture is a suspension of plan and a consciously adopted ad-hocism that is generated by an attitude toward building in relationship to an attitude about the site.”
Ibidem, p. 7.

161 Cfr. Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, Massachusetts, MIT Press, 2013, p. 15-19.

162 Cfr. Ibidem, p. 15-19.



113



114

113. Marcel Duchamp, *Bicycle's Wheel*, 1913.

Para Jencks e Silver, este trabalho demonstra que o artista plástico francês foi provavelmente o primeiro artista a aplicar conscientemente o *ad hocism* (na época sem designação técnica), considerando a articulação de elementos como arte.

114. Nathan Silver, *Dining chair*, 1968.

Foi construída a partir de um assento de tractor, espuma isolante e rodas adquiridas numa loja de material ortopédico (para uma melhor deslocação em todo o tipo de pisos).

Em áreas como o *Design* e Arquitectura, é um processo de criação que utiliza os recursos que se encontram disponíveis em determinado tempo e lugar.¹⁶³

“Um novo modelo está a surgir, o renascimento de um estilo democrático, onde todos têm a possibilidade de criar o seu próprio ambiente fora de subsistemas impessoais, quer sejam novos ou velhos, modernos ou antigos. O indivíduo cria, sustenta, e transcende-se a si próprio. Dar forma ao que nos rodeia para atingir o objectivo desejado é a chave para a saúde mental; o que nos rodeia neste momento, vazio e sem resposta, é a chave para a idiotice e lavagem cerebral.”¹⁶⁴

Apesar de poder ser confundido com o acto de improvisar, na perspectiva dos autores, o *ad hocism* e o improviso não são sinónimos. O termo de Jencks e Silver é um processo que pode, ocasionalmente, conduzir ao acto de improvisar. Na medida em que o improviso é um modo de resolver problemas que se geram numa situação inesperada, não existe, assim, um modelo ou solução convencionais e, nesse sentido, existe a necessidade de utilizar ferramentas e materiais acessíveis que possam ser adaptados a um caso específico. Como tal, o improviso é apenas um complemento ao conceito de Jencks e Silver pois, para além destas especificidades, o *ad hocism* lida também com questões sociais e políticas.

Aproveitando a visão de que a necessidade é a “mãe” da invenção, os autores afirmam que “qualquer coisa pode vir a ser outra coisa.”¹⁶⁵ Assim, o *ad hocism* funciona como uma ferramenta para a liberdade social. É uma crítica à homogeneidade da produção em massa e, segundo Jencks e Silver, se fosse praticado a um nível mais amplo contribuiria para um ambiente mais diverso e sustentável.

“Uma coerente articulação de elementos é o objectivo do *ad hocism*. Opõe-se à limpeza e exclusividade das teorias do *design*, aceita todo o indivíduo como arquitecto e todas as formas de comunicação, quer baseadas na natureza quer na cultura. A ideia é oferecer um ambiente que pode ser visualmente rico e variado como a vida urbana actual.”¹⁶⁶

163 Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, op. cit., p. 15.

164 “A purpose immediately fulfilled is the ideal of adhicism; it cuts through the usual delays caused by specialization, bureaucracy and hierarchical organization (...) a new mode is emerging, the rebirth of a democratic mode and style, where everyone can create his personal environment out of impersonal subsystems, whether they are new or old, modern or antique. The individual creates, sustains and transcends himself. Shaping the local environment towards desired end is a key to mental health; the present environment, blank and unresponsive, is a key to idiocy and brainwashing.”

Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, op. cit., p. 15.

165 “Everything can always become something else.”

Hazel Smith e Roger Dean, *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*, Amsterdão, Overseas Publishers Association, 1997, p. 242.

166 “Meaningful articulation is the goal of adhicism. Opposed to purism and exclusivist design theories, it accepts everyone as an architect and all modes of communication, whether based on nature or culture. The ideal is to provide an environment which can be as visually rich and varied as actual urban life.”

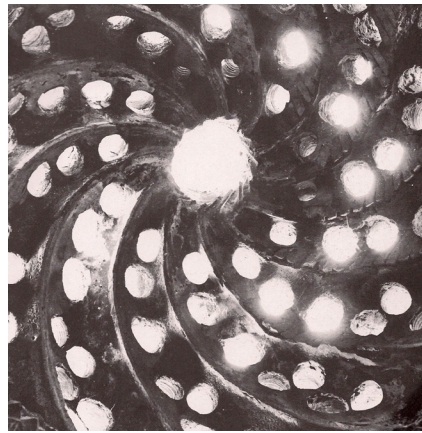
Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, op. cit., p. 73.



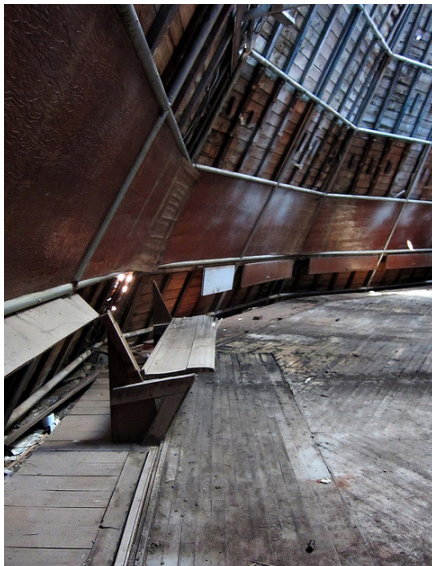
115



116



117



118



119

Articulação coerente de vários sistemas construtivos. “O *stock* de recursos arquitectónicos está constantemente a ser reabastecido com elementos incomuns; arquitectos como Goff são capazes de aplicar novas opções *ad hoc* de uma forma semântica apropriada e abrem a possibilidade de criar ambientes ricos e articulados. Apenas através da articulação é possível atingir o pluralismo, a harmonia na heterogeneidade e a complexidade da vida moderna.” Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, *op. cit.*, p. 87.

115. Bruce Goff, *Ford House*, Aurora, Illinois, 1949.

116/118/119. Bruce Goff, *Hopewell Baptist Church*, 1952.

117. Exemplo de Bernard Rudofsky. Pormenor vernacular de uma clarabóia, Iznic, Turquia.

Relacionada com alguns princípios do *ad hocism*, a Cidade Aberta não propõe uma teoria que crie fórmulas predefinidas. Isto é, cada obra apresenta uma atitude própria face à construção do espaço, com uma finalidade e reposta específicas que não procura qualquer tipo de referência a outras obras, e que utiliza os meios de que dispõe.¹⁶⁷

Neste contexto, torna-se fundamental realçar a importância do trabalho artesanal desenvolvido pela Escola de Valparaíso. Para o arquitecto Juhani Pallasmaa, algumas mudanças no ensino da Arquitectura foram decisivas para o enfraquecimento do trabalho do arquitecto como “artesão”. O afastamento deste relativamente à própria construção conduz a uma divisão do processo de trabalho e, conseqüentemente, a um resultado final mais fragmentado.¹⁶⁸ Como tal, o arquitecto finlandês enfatiza a importância do trabalho artesanal, onde a relação do homem com o instrumento permite desenvolver a escala humana dos objectos/construções.

“O artesão precisa de desenvolver relações científicas entre o pensar e o fazer, ideia e execução, acção e assunto, aprender e produzir, auto-identificação e trabalho, orgulho e humildade.”¹⁶⁹

A Cidade Aberta pretende explorar uma arquitectura que utiliza os meios que dispõe, recorrendo à mão-de-obra dos alunos e professores. Por conseguinte, à medida que se desenvolve um processo baseado na experimentação, a formação intelectual do aluno é levada por um caminho que enfatiza a importância do próprio processo construtivo, e da relação do Homem com a própria obra.

Em suma, o *ad hocism* de Charles Jencks e Nathan Silver, aplicado ao contexto da Cidade Aberta, desenvolve-se de uma forma mais artesanal. Visto que unifica os processos pela qual a obra terá que passar, aproxima o Homem do seu próprio trabalho, quer no desenho, quer na execução. Por outro lado, o processo de construção em Ritoque poderá ser considerado *ad-hoc* pela atitude face às situações em caso, e pelos materiais que utiliza. Fazendo um paralelismo com o modo de construir anteriormente estudado, que conjuga

¹⁶⁷ Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁸ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op. cit., p. 65.

¹⁶⁹ “The craftsman needs to develop scientific relationships between thought and making, idea and execution, action and matter, learning and performance, self-identity and work, pride and humility.”
Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op. cit., p. 53.



120



121

Construções na Cidade Aberta onde o *ad hocism* possibilita uma coerente articulação de elementos.

120. *Casa de los Nombres*, 1992.

121. Sem nome, 2012.

os conceitos “ser”, “habitar” e “construir”, também o processo *ad-hoc* desenvolvido na Cidade Aberta poderá ser capaz de explorar a própria intuição no desenho de projecto, visto que recorre ao improvisado como ferramenta de trabalho. O “habitar” ganha uma nova escala, mais aproximada ao Homem que vive os espaços que constrói.

Volver a no saber

“Na Arquitectura, o espaço tem que ser constantemente reinventado – o *volver a no saber* – contrapondo-se, assim, à ideia de que a sua criação é conseguida através repetição de resultados.”¹⁷⁰

Partindo do princípio que a estruturação do pensamento do Grupo de Valparaíso está relacionada com o conceito de Charles Jencks e Nathan Silver, a Cidade Aberta não desenvolve regras predefinidas que desenham o projecto ou obra a construir. O facto de o *ad-hocism* procurar uma solução para um problema específico num certo momento, determina um processo mental de desenho que deve mais à intuição do que ao planeamento, num estado de constante experimentação.

Assim, a Escola desenvolve um conceito próprio denominado *volver a no saber*. Este conceito torna-se coerente com a metodologia do Grupo na medida em que, tal como a ideia de Gropius para a *Bauhaus*, estabelece um compromisso de crença da invenção e reinvenção contrariamente à repetição de resultados predefinidos.¹⁷¹ Afasta-se da Arquitectura fora do seu núcleo mas, apesar disso, não é completamente “impermeável.”¹⁷² Dessa forma, a Escola opta por discurso fundamentado na observação, intuição e experimentação.¹⁷³

“Os *actos poéticos* dizem que ela [areia] não é água nem terra; está à mercê do vento (...) A areia alerta-nos, assim, de não nos radicarmos em conhecimentos adquiridos que venham a filtrar o que está por conhecer, isto é, alerta-nos (...) do incessante voltar a não saber que não é, entenda-se, permanecer na ignorância, mas é uma atitude que ouve a palavra poética.”¹⁷⁴

170 “Architectural space must be reinvented each time – the *volver a no saber* – instead of proved viable through repetition of results.” Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 21.

171 Escuela de Arquitectura UCV, *Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*, op. cit., p. 2.

172 Caso do taller de obra no ano de 2012 em que houve uma colaboração da Escola de Arquitectura de Oslo.

173 Guillermo Fuente, *Masillia 2007: annuaire d'etudes corbuseenes*, op. cit., p. 58.

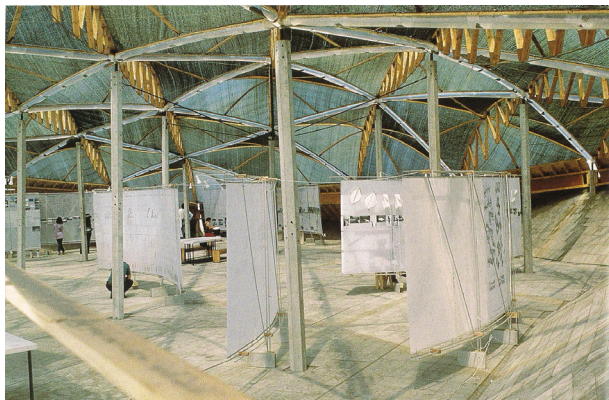
174 “Los actos poéticos dicen que ella no es agua ni tierra, que está a merced del viento (...) La arena nos advierte, así, de no radicarnos en conocimientos adquiridos que vengán a filtrar lo que estemos por conocer, vale decir, nos advierte de (...) incesante volver a no saber que no es – se entiende – permanecer en ignorancias, sino la postura que oye y rima la palabra poética.” Escuela de Arquitectura UCV, *Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*, op. cit., p. 2.



122



123



124



125

122. Análogo ao conceito de *volver a no saber*, o material de eleição nas aulas teóricas é o giz, visto que permite apagar o que foi registado e recomençar novamente. É uma metáfora ao modo de fazer da Escola.

123. *Casa de los Nombres*, 1992.

124. *Casa de los Nombres*, perspectiva interior.

125. *Casa de los Nombres* depois de desmontada; permaneceu a estrutura.

O conceito de *volver a no saber* está metaforicamente ligado à natureza, pela instabilidade de elementos como o vento e as dunas presentes na Cidade Aberta. As pegadas na fotografia 125 irão desaparecer eventualmente, criando assim uma analogia com a efemeridade das construções na Cidade aberta.

Análogo a este conceito, Gaston Bachelard acredita que o processo de “desaprender” é tão importante como o de aprender, assim como esquecer é tão importante como lembrar. Segundo o filósofo francês, o conhecimento torna-se benéfico quando é posto de parte, depois de ser assimilado pelo corpo e mente do indivíduo. No acto de criação artística ou arquitectónica, a consciência intelectual e teórica deve ser afastada para dar lugar ao livre devaneio da mente.

“...é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um acto difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz da sua criação um exercício de liberdade.”¹⁷⁵

Da mesma opinião, Juhani Pallasmaa acredita que o conhecimento adquirido deve ser esquecido para que o inconsciente actue no acto de criar.¹⁷⁶ O arquitecto justifica a sua teoria a partir de um exemplo básico como andar de bicicleta. A teoria dos movimentos necessários para fazer andar uma bicicleta são suprimidos a partir do momento que o indivíduo tem uma memória corporal. Essa memória toma conta do próprio acto, enquanto que, de forma automática, o conhecimento intelectual é posto de parte. Como tal, Pallasmaa trabalha através do ser mental e corporal, e não apenas através da teoria e conhecimento adquiridos e da experiência profissional.¹⁷⁷

“No meu trabalho, nunca dei uso a coisas que sabia antes de começar um novo projecto artístico.”¹⁷⁸

Apesar de não se relacionar directamente com o conceito de *volver a no saber*, o arquitecto francês Jean Labatut¹⁷⁹ resume o seu método como educador numa frase do filósofo chinês Lao Tze: “Para aprender, assimila-se. Para saber, esquece-se.”¹⁸⁰

Para Labatut, a máxima de Lao Tze pode ser explicada numa sequência de processos: experiência, assimilação, esquecimento e composição. Desse modo, o conhecimento e

175 Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltd, 2003, p. 16.

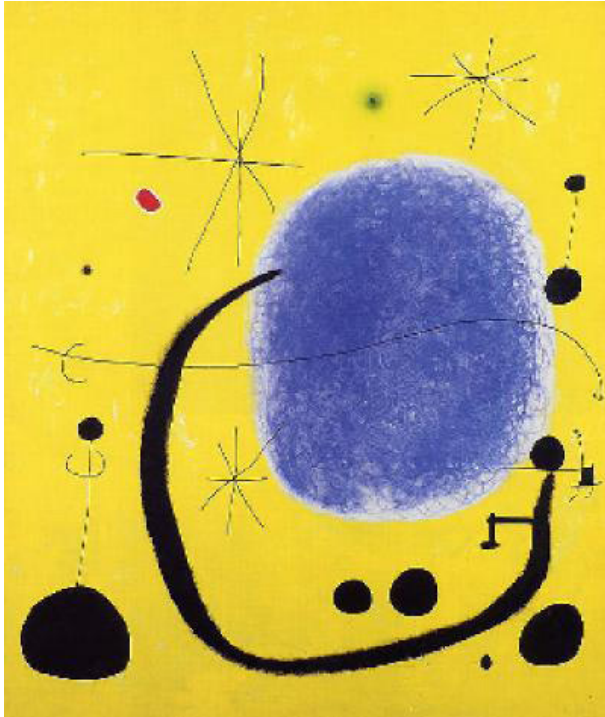
176 Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op. cit., p. 143.

177 Cfr. Ibidem, pp. 143-145.

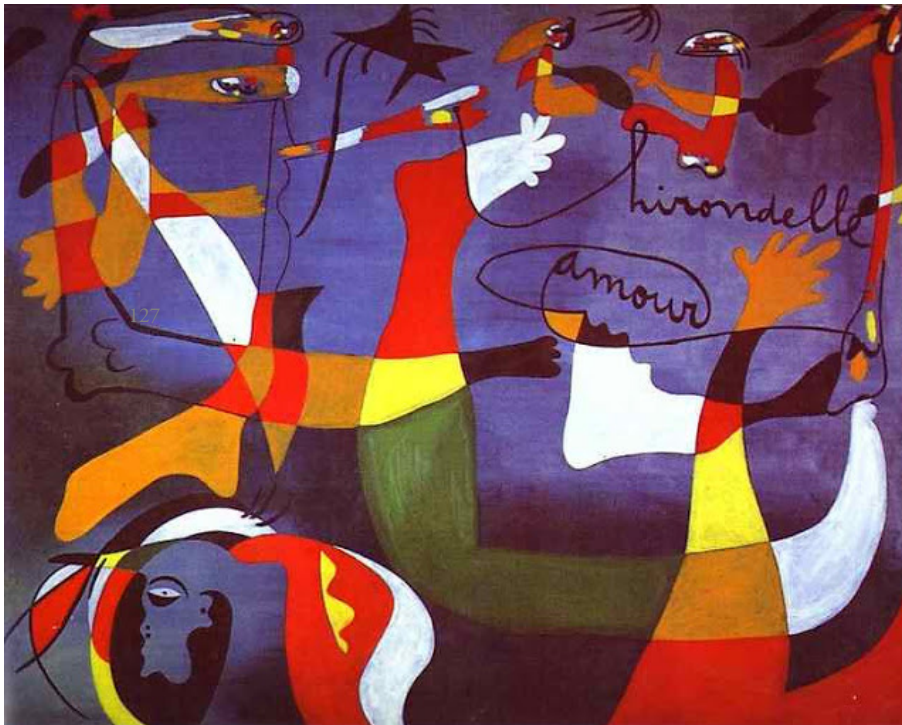
178 “In my work I have never had any use for things I have known before I start my new artistic project.” Eduardo Chillida in Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op. cit., p. 145.

179 n. 1899, m. 1986.

180 Lao Tze, Revista Arquitectura nº67, Editor Arquitecto Rui Mendes Paula, Abril 1960, p. 57.



126



127

O trabalho do artista Joan Miró pode ser interpretado como surrealista, que evoca o subconsciente. Procura a ingenuidade e inocência características do pensamento de uma criança.

126. *El oro del azul*, 1967.

127. *Hirondelle Amour*, 1934.

experiência adquiridos e posteriormente assimilados, pressupõe o esquecimento para criação artística baseada na informação inconsciente. A esta forma de lidar com o esquecimento, o arquitecto designa por “esquecimento do tipo criativo”.¹⁸¹

Esta ideia, em parte semelhante às ideias do Grupo de Valparaíso, é essencial para o desenvolvimento criativo do aluno, visto que o liberta das ideias preconcebidas, durante o percurso académico, onde as soluções individuais são respostas às suas próprias personalidades.

“O esquecimento intencional ou criativo ajuda a eliminar a confusão de valores, ajuda a arrefecer as ideias e a preparar um calmo começo antes de se aquecer o assunto que se tem entre as mãos e ajuda, finalmente, a alcançar aquele momento em que as ideias, ao rubro, brotam livremente...”¹⁸²

Implementando o *volver a no saber* na formação do estudante de Arquitectura, a imaginação assume um papel fundamental na exploração das imagens mentais dispersas no subconsciente e pretende afastar-se da “imagem real” do mundo para permitir ao aluno um encontro sensitivo com ele próprio.

Nesta procura individual, é principalmente através dos *actos poéticos* e das *travesías* que a imaginação se desagarra de uma realidade física e programática, com o intuito de relacionar a proposta arquitectónica com a poética do espaço.¹⁸³

“Talvez, no final de contas, somos humanos não pelas mãos ou pela inteligência, mas graças à nossa capacidade de imaginação.”¹⁸⁴

Perante este afastamento ao conhecimento pré-adquirido, o estímulo da mente que o Grupo de Valparaíso pretende incutir, quer no aluno, quer no professor, produz, então, uma arquitectura assente na experimentação. Sendo a experimentação maioritariamente subjectiva (a partir do momento que depende da acção do indivíduo), esta proporciona o necessário para que a imaginação entre no activo. Por conseguinte, há uma ligação entre a realidade física e o irracional, ou subconsciente, do indivíduo.¹⁸⁵

181 Ibidem.

182 Ibidem, p. 57.

183 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 46.

184 “Perhaps, after all, we are humans not because of our hands or intelligence, but thanks to our capacity for imagination” Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd, 2011, p. 133.

185 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 53.



128



129



130

Cenários imaginativos de Tim Burton.
128/129. *Big Fish*, 2003.
130. *Vincent*, 1982.

Baudelaire, poeta francês de grande importância no crescimento das ideias da Escola chilena, afirma, influenciado pela obra de Edgar Allan Poe, que a imaginação é a “rainha de todas as capacidades”.¹⁸⁶ Esta não pode ser vista como uma fantasia ou apenas sensibilidade, mas sim como uma capacidade de apreender a relação entre as todas as coisas. Citando Poe, Baudelaire acredita que a imaginação é tão valiosa que um indivíduo sem essa capacidade nunca poderá ver o seu intelecto completo.¹⁸⁷

É através dela que o Homem descobriu o significado das cores, sons e cheiros. Assim, para o poeta, a partir do momento que a imaginação é a criadora do mundo, deveria ser também a sua governadora.

“[A imaginação] decompõe toda a criação, e, com a riqueza dos materiais acumulados e ordenados segundo regras, cujas origens podem ser apenas encontradas nos recantos mais profundos da alma, cria um novo mundo, produz a sensação de algo novo.”¹⁸⁸

Apesar da visão, à partida sensitiva, da imaginação, para o filósofo francês Jean-Paul Sartre¹⁸⁹, tal como para Baudelaire, esta “não é um poder empírico acrescentado à consciência, mas sim toda a consciência à medida que se apodera da sua liberdade.”¹⁹⁰ A imaginação pode ser considerada, por isso, um acto de libertação, quer a nível físico, quer a nível mental, a partir do momento em que os *actos poéticos* são os potenciais materializadores das suas emoções.

A influência dos poetas surrealistas franceses é, mais uma vez, uma referência fundamental, não só pelas ideias de Baudelaire, mas também pelas preocupações de André Breton no manifesto de 1924. Essas inquietações podem também ser partilhadas com o arquitecto Juhani Pallasmaa após quase um século.

Na perspectiva do arquitecto e teórico finlandês, o dever da educação é cultivar e apoiar a capacidade imaginativa do indivíduo, apesar de haver uma tendência para desencorajar a

186 “What a mysterious faculty is this queen of the faculties!”

Chales Baudelaire, *Selected writings on art and artist*, Cambridge New York, Cambridge University Press, 19, p. 299.

187 Ibidem, p. 199.

188 “It decomposes all creation, and, with the wealth of materials amassed and ordered according to rules whose origins can be found only in the deepest recesses of the soul, it creates a new world, it produces the sensation of something new.”
Ibidem, p. 299.

189 n. 1905, m. 1980.

190 “We may therefore conclude that imagination is not an empirical power added to consciousness, but it is the whole of consciousness as it realizes its freedom.”

Jean-Paul Sartre, *The imaginary*, New York, Routledge, p. 186.



131

131. Ferdinand Cheval, *Palais Idéal*, Hauterives, Drôme (1879-1912). Construída com pedras umas sobre as outras, ao longo de mais de 30 anos, Cheval criou um “*Angkor Wat* da imaginação.”
Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, *op. cit.*, p. 164.

fantasia, omitir os sentidos e criar uma barreira entre o mundo exterior ao corpo e o universo mental.¹⁹¹ Também o filósofo Edward Casey desaprova o facto de, desde o tempo de Platão, os filósofos condenarem o recurso às imagens criadas pela mente, pois esta seria considerada apenas uma forma de rebaixamento da capacidade de reflectir.¹⁹²

Mais uma vez, a poesia está ligada à imaginação e à sua libertação na procura do “Eu” criativo. Nesse sentido, os *actos poéticos* são, tal como descreve Gaston Bachelard, uma oportunidade de “alotropia fenomenológica das ressonâncias e repercussão do próprio ser.”¹⁹³ A poesia acontece para reanimar as emoções e imagens mais profundas do inconsciente.

“Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos (...) ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser.”¹⁹⁴

Assim, em concordância com o pensamento de Bachelard, os *actos poéticos*, realizados pelos alunos e professores da Escola de Valparaíso, procuram as imagens poéticas perdidas no subconsciente do indivíduo que já foram anteriormente assimiladas. As obras desenvolvidas a partir dessas imagens são, então, a representação real dos universos mentais e a experimentação física das emoções inconscientes.

“A imaginação é uma função da alma, cega mas indispensável, sem a qual não deveríamos ter qualquer tipo de conhecimento, mas da qual estamos fracamente conscientes.”¹⁹⁵

Visto que é mais difícil não pensar do que pensar, a imaginação é indissociável da actividade mental; é essencial à sua identidade e existência. Assim, de forma a lidar com os estímulos e informação envolventes, a imaginação torna-se a própria base da existência do Homem.¹⁹⁶

191 Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image*, op. cit., p. 134.

192 Edward Casey, *Imagining*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, prefácio p. xx.

193 Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, op. cit., p. 7.

194 Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, op. cit., pp. 7 e 8.

195 “...blind but indispensable function of the soul, without which we should have no knowledge whatsoever, but of which we are scarcely ever conscious.”

Immanuel Kant in Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image*, op. cit., p. xxi.

196 Edward Casey, *Imagining*, op. cit., p. 4.



132



133

132. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004.

A memória desempenha um papel fundamental no argumento desta longa-metragem. As personagens pretendem seguir rumos diferentes na vida, eliminando a memória de pessoas e determinados momentos através de processos médicos inovadores. Apesar desse esquecimento, o subconsciente actua nas decisões posteriores e conduz as personagens às mesmas situações que atravessaram anteriormente.

133. *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971.

Através da manipulação da memória, é pretendido que a personagem principal modifique a sua forma sádica de lidar com o que o envolve. A personagem é a cobaia num processo médico que insiste na apresentação de imagens violentas, ao mesmo tempo que ingere drogas que o deixam em estado máximo de náusea. Depois de assimiladas as imagens, o objectivo seria que o paciente, de forma inconsciente, associasse a violência a um mau-estar.

“O saber é nada, a imaginação é tudo”.¹⁹⁷

É possível afirmar que, apesar da imaginação estar inserida num tipo de abstracção do mundo real, não vive sem a memória. Os produtos derivados da imaginação não são, por isso, criados a partir do zero e, dessa forma, a imaginação, consciente ou inconscientemente, não é capaz de produzir imagens dissociadas de tudo o que nos rodeia, mas sim um elevado número de interacções entre elementos conhecidos e absorvidos pelos sentidos do corpo. A memória está sempre presente no intelecto de cada um sendo, por isso, um condicionador no acto de criação.

“Não há imaginação sem memória. A imaginação é condicionada pela quantidade de informação recebida, e somos incapazes de imaginar algo que não tenhamos percebido antes de uma forma ou de outra.”¹⁹⁸

Na metodologia da Escola de Valparaíso, a memória justaposta à imaginação assume um papel fundamental no desenvolvimento do processo construtivo, uma vez que ajuda ao desenvolvimento intelectual do aluno. Possibilita a transformação da experiência e do conhecimento apresentando-os sempre de uma nova maneira ao longo do processo criativo.¹⁹⁹

“Portanto, não se trata de um armazém inerte, mas sim de um universo de um conjunto de conhecimentos conscientes e inconscientes dinâmicos - algo parecido com a linguagem - operando continuamente. Sendo assim, a invenção é, quase sempre, uma exploração da memória que, por conseguinte, há que saber alimentar. Sem memória não haveria ideias (tal como sem História, não haveria realidade).”²⁰⁰

Para o Grupo, a memória abastece a imaginação, enquanto o conhecimento abastece fórmulas e direcções predefinidas, sendo uma barreira invisível à reinvenção do processo criativo. Comparado aos “loucos” de André Breton, este pensamento permite que a liberdade mental atinja um estado de alienação elevada ao ponto de produzir arquitectura “verdadeira e inocente”.

197 “...to know is nothing at all; to imagine is everything. Nothing exists except that which is imagined.”

Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image*, op. cit., p. xxi.

198 “There’s no imagination without memory. The imagination is conditioned by the amount of information received and we can’t imagine something that we haven’t previously perceived in one way or another.”

Jean Nouvel, *Jean Nouvel: la obra reciente*. Barcelona, Col·legi d’arquitectes de Catalunya, 1990, p. 126.

199 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 11.

200 “Por lo tanto, no se trata de un almacén inerte sino del continente de repertorios conscientes e inconscientes dinámicos - algo parecido al lenguaje - operando continuamente. Siendo así, la invención es, casi siempre, una explotación de la memoria a la que, por tanto, hay que saber alimentar. Sin memoria no habría ideas (como sin historia no habría realidad).”

Martín Hernández, *La invención de la arquitectura*, Madrid, Ediciones Celeste, 1997, pp. 13 e 14.

Apesar do conceito de *volver a no saber* admitir um esquecimento total do conhecimento, é necessário frisar que a imaginação produz, consciente ou inconscientemente, interpretações pessoais do que a memória reteve ao longo da vivência do indivíduo. Assim, a Escola de Valparaíso incentiva o afastamento de qualquer referência, mas é consciente de que a memória não se dissocia das imagens mentais criadas pela imaginação. Paralela a esta ideia e relacionada com o máximo de Lao Tze, Álvaro Siza, acredita que a informação que nos envolve deve ser compreendida, e não constantemente revista, para se dispersar no subconsciente de cada um, permitindo que este “mundo intuitivo”, para além da própria consciência, tenha uma parte activa do processo projectual.

“O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”²⁰¹

Também para Peter Zumthor, o devaneio da mente é um processo participativo no seu trabalho como arquitecto, pois permite uma busca de ambientes gravados na memória aos quais, por vezes, a consciência se opõe. A constante procura destes ambientes na produção da sua arquitectura afasta-se, por isso, do próprio conhecimento, para entrar num campo mais subjectivo onde as imagens que se projectam na mente são “raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados.”²⁰²

“Nessas situações, tento libertar-me do meu conhecimento arquitectónico académico, que, de repente, me deixa paralizado. Este procedimento ajuda. A minha respiração torna-se mais livre, respiro o tão bem conhecido ar dos inventores e pioneiros. E projectar é agora, de novo, inventar.”²⁰³

Apesar dos métodos de trabalho de Siza e Zumthor não se relacionarem com os da Escola de Valparaíso, é possível analisar uma posição concordante acerca do papel da imaginação e da memória na produção arquitectónica. Ambos vêem a memória como algo dissociável da imaginação, e a sua constante presença no acto de criação torna impossível a rejeição

201 Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a evidência*, op. cit., p. 37.

202 Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 23.

203 “En tales situaciones, intento desprenderme de mi conocimiento arquitectónico académico, que, repentinamente, me deja paralizado. Este procedimiento ayuda. Mi respiración se hace más libre, aspiro el bien conocido aire de los inventores y pioneros. Y proyectar es ahora, de nuevo, inventar.”
Ibidem.



134



135

134/135. *Cultura del Cuerpo*, Cidade Aberta. Ioga, Voleibol, Futebol, Tela, Capoeira, Trote, Râguebi, Condicionamento físico e Hóquei são actividades que se podem eleger nesta disciplina que conta com 1h30 por semana.

do subconsciente. Assim, o acto de criar entra num campo individual e pessoal mas, no caso de Valparaíso, o incentivo à partilha da “imagem poética” produz uma arquitectura colectiva onde a contribuição de cada um é fundamental na concepção e construção de uma obra.

O Culto do Corpo

Após a análise da importância do subconsciente, é entendida a pertinência da sua aplicação na produção arquitectónica da Escola de Valparaíso. O indivíduo deverá desenvolver as suas capacidades de imaginação associada à memória mas, na perspectiva do Grupo, o corpo deverá ser associado à mente na percepção e concepção espacial.

Nesse contexto, surgiu uma disciplina no plano curricular que lhe permitiu desenvolver o culto do corpo. A Cidade Aberta foi o lugar escolhido para a sua prática pois representa um ambiente potenciador da intuição. Esta disciplina é designada por *Cultura del Cuerpo* e o seu principal objectivo é estabelecer a ligação dos alunos com o espaço através do próprio corpo ou do corpo colectivo, a partir do jogo. Esta estratégia educacional foi desenvolvida desde o início da fundação da Cidade Aberta e tem a ver, tal como o “aprender fazendo” da *Bauhaus*, com “aprender no gerúndio. Aprende-se a desenhar, desenhando. Aprende-se a observar, observando. Aprende-se a ver o espaço, ocupando-o.”²⁰⁴

Segundo Juhani Pallasmaa na sua obra *The Thinking Hand*, a cultura europeia continua a projectar uma atitude que desagrega o corpo humano da parte intelectual do indivíduo. Ambas funcionam como duas entidades separadas, onde a visão unitária que as integra é deixada de parte. Essa separação pode ser visível pela divisão das actividades humanas em categorias físicas e intelectuais.²⁰⁵ Relativamente ao corpo, o seu culto estético evidencia a importância da imagem corporal como um instrumento de apresentação social e, nesse sentido, as capacidades mentais e criativas são afastadas, funcionando como entidades totalmente independentes do corpo.²⁰⁶

²⁰⁴ “...aprender en gerundio, se aprende a dibujar, dibujando. Se aprende a observar, observando. Se aprende a entender el espacio, ocupándolo.”

Programa curricular da Escola de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso disponível em <http://www.ead.pucv.cl/proyecto-academico/area-artistico-humanista/cultura-del-cuerpo/cultura-del-cuerpo-arq-251-252-351-451-452/>

²⁰⁵ Cfr. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand*, op.cit., pp. 11-13.

²⁰⁶ Ibidem, p. 13.

“Os sentidos não são meramente receptores passivos dos estímulos, e o corpo não é apenas um ponto de visualização do mundo de uma perspectiva central (...) O corpo humano é uma entidade do saber.”²⁰⁷

Na Escola de Valparaíso, o culto do corpo deve ser trabalhado ao mesmo nível que a parte intelectual do aluno e, por isso, a disciplina de *Cultura del Cuerpo* assume um papel tão importante como as cadeiras das áreas técnicas e científicas, como por exemplo História, Geografia ou Matemática. Na mesma linha de pensamento de Pallasmaa, a capacidade criativa evoca obrigatoriamente a imaginação mas esta não reside apenas no cérebro, mas em todo o corpo humano, revelador de todas as “fantasias, desejos e sonhos.”²⁰⁸

O modo como a Escola lida com a relação do corpo/espço é baseado na visão do historiador Johan Huizinga²⁰⁹, presente na bibliografia da disciplina, descrita na sua obra literária *Homo Ludens*. O autor descreve o jogo como uma “actividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos limites de tempo e de espaço (...) dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’.”²¹⁰

Segundo o autor, o jogo é mais antigo que a própria cultura, pois este é anterior a qualquer tentativa de desenvolver uma sociedade organizada.²¹¹ Justifica a sua declaração a partir da ideia de que os próprios animais irracionais não esperaram pelos ensinamentos do Homem para saberem como jogar. Apesar disto, o autor não pretende afirmar que a cultura surgiu do jogo a partir de um processo evolutivo, mas que “algo que originalmente foi jogo se pode converter mais tarde noutra coisa que já não é jogo e que geralmente se designa por cultura.”²¹²

Na tentativa de encontrar uma explicação para a relação entre jogo e cultura, Huizinga refere a poesia como uma função lúdica, tal como é característico do jogo. A poesia desenvolve-se num mundo pessoal que o próprio espírito precisa de criar e, nessa alienação,

207”The senses are not merely passive receptor of stimuli, and the body is not only a point of viewing the world from a central perspective (...) The human body is a knowing entity.”
Ibidem, p. 13.

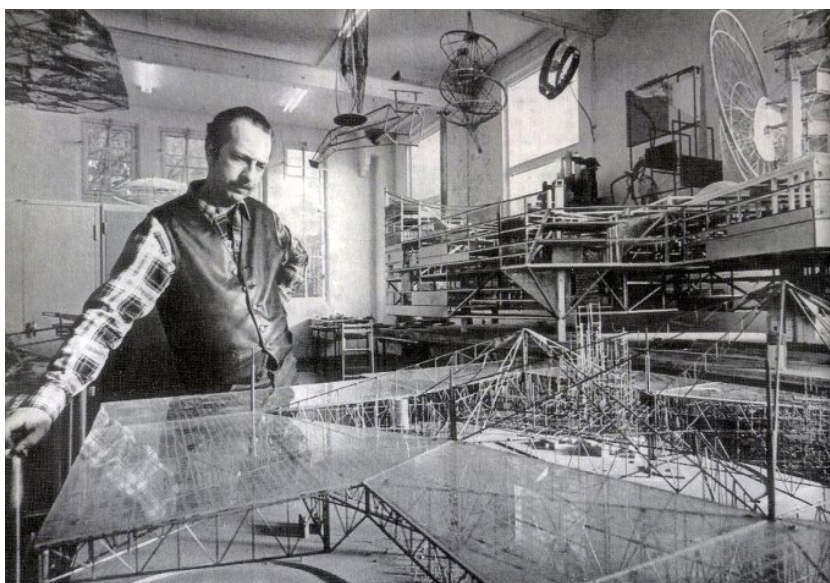
208 Ibidem, p. 17.

209 n. 1872, m. 1945.

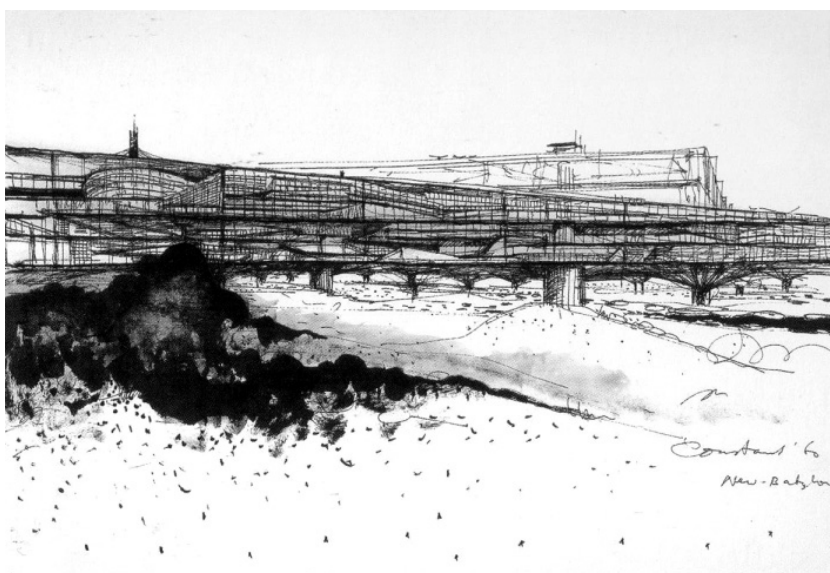
210 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 33.

211 Ibidem, p. 63.

212 Ibidem.



136



137

os pensamentos modificam-se, adquirem um aspecto diferente do habitual e as ligações mentais que as relacionam situam-se num campo menos lógico. Apesar disso e sendo uma ferramenta essencial ao desenvolvimento da imaginação, a poesia, nascida no ambiente de jogo, deverá ser matéria séria e participativa no processo evolutivo da cultura.

“Se se considera que sério é aquilo que se expressa de uma maneira coerente, então a poesia nunca seria algo sério.”²¹³

Assim, na Escola de Valparaíso, o conceito de “jogo” associa-se ao conceito de “liberdade”, não no sentido literal mas num sentido de liberdade espiritual, mental e criativa. A Cidade Aberta funciona como o “mundo pessoal” que o espírito já não se vê obrigado a criar, pois ela própria é um lugar de criação poética, um campo onde qualquer acção é caracterizada como livre na sua ambição e plenitude. Para além disso a escola vê o jogo como uma possibilidade de relação entre os alunos e professores, indispensável à formação de arquitectos. O respeito pelo “espaço do outro” está directamente relacionado com o respeito do espaço geral, não só no jogo mas na vida quotidiana.

“Estes jogos comprovam a pureza do pensamento abstracto e da actividade criativa.”²¹⁴

Assim, com o objectivo de libertar o potencial lúdico do indivíduo, a Cidade Aberta proporciona o desenvolvimento criativo, pois o próprio corpo está inserido num lugar capaz de libertar a espontaneidade e intuição de cada um. Este laboratório experimental permite que o *homo ludens*, ou seja, o homem jogador, não seja controlado, podendo exercer livremente a sua capacidade criativa.

Poderá ser feito um paralelismo com o projecto da *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys visto que, tal como na Cidade Aberta, o jogo é aplicado à vivência de ambas as propostas. Por seu lado, a *New Babylon* adaptava-se ao que se passava em cada período, acomodando a vontade e a criação espontânea dos seus habitantes. O artista idealizou um novo modo de viver em sociedade, com base no *homo ludens* de Huizinga.

213 “Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio.”
Ibidem, p. 143.

214 “These games exemplified the purity of abstract thinking and creative activity.”
Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. 46.

“Os habitantes cada vez mais traumatizados deverão assumir as configurações dos seus próprios espaços para recuperar o prazer de viver. Esta reconfigurações tornar-se-ão as suas actividades dominantes quando, brevemente, o automatismo lidar com todas as formas de produção. Tempo de lazer será o único tempo (...) Toda a gente se tornará arquitecto, praticando um “urbanismo unitário” sem fim.”²¹⁵

O apelo à capacidade criativa iria permitir que os habitantes da *New Babylon* fossem os próprios criadores dos seus espaços, originando um espaço onde, tal como a Cidade Aberta, tudo fosse temporário e mutável.²¹⁶ Quer o projecto de Constant, quer o laboratório experimental de Ritoque, propõem um modo de vida colectivo inserido num “jogo criativo com uma atmosfera imaginativa.”²¹⁷

Apesar da analogia, é necessário frisar que, por seu lado, a cidade de Constant propõe, de facto, um novo modo de viver em sociedade, influenciada pelos métodos do espírito industrial,²¹⁸ enquanto que a Cidade Aberta rejeita a indústria e suporta uma visão artesanal na criação arquitectónica. Representa apenas um laboratório para a sua exploração e experimentação, oferecendo a possibilidade de habitar os seus espaços. Não tem a intenção de reformular a sociedade e os seus valores, mas de explorar uma nova metodologia de formação de arquitectos.

Depois de apresentados os fundamentos teóricos, torna-se essencial a análise da sua aplicação prática no plano curricular da Escola de Valparaíso. Para além da disciplina de *Cultura del Cuerpo*, essencial para comprovar a teoria da relação entre o corpo e mente, como e quando se desenha, se constrói, se vive, no contexto desta metodologia?

215 “The increasingly traumatized inhabitants have to take over the shaping of their own spaces to recover the pleasure of living. This reshaping will become their dominant activity when automatism soon handles all forms of production. Leisure time will be the only time (...) Everybody becomes an architect, practicing a never ending, all-embracing “unitary urbanism”. Constant Nieuwenhuys e Mark Wigley, *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art 010 Publishers, p. 9.

216 Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge Mass, MIT Press, 1998, p. 143.

217 “...a creative game with an imaginary environment.”
Ibidem, p. 123.

218 Cfr. Jonathan Hughes & Simon Sadler, *Non-Plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*, Oxford Boston, Architectural Press, 2000, pp. 80-89.

		AREA MATEMATICA	AREA ARTISTICO - HUMANISTA				AREA TALLER	AREA TECNICA			AREA CIENTIFICA
		FUNDAMENTO DE LAS MATEMÁTICAS	ESTUDIOS GENERALES	CULTURA DEL CUERPO	PRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA	TALLER DE AMEREIDA	TALLER ARQUITECTÓNICO	LÍNEA CONSTRUCTIVA	LÍNEA ESTRUCTURAL	LÍNEA INSTRUMENTAL	LÍNEA CIENTIFICA
PRIMER CICLO	PRIMER AÑO	Fundamentos de las Matemáticas 1	ICR 205-01 (2c) Cultura Religiosa Moral Profesional ICR 105-01 (2c) Fundamentos Religión Cristiana	Cultura del Cuerpo 1 Cultura del Cuerpo 2	Presentación de la Arquitectura 0	Taller de Amereida 1 Taller de Amereida 2 Taller de Amereida 3	Taller Inicial 1ª Etapa Taller Inicial Travesía 2ª Etapa	Taller de Construcción 1	ARQ 150 (37 créditos) El Taller Inicial de Arquitectura de primer año es una conjunción de módulos convergentes al taller que se propone abrir la mirada a la Observación de la realidad como un lenguaje articulador, creativo y constructor del mundo y la Arquitectura.		
	SEGUNDO AÑO	MAT 229 (4c) Fundamentos de las Matemáticas 2	Estudios Generales 1	ARQ 251 (1c) Cultura del Cuerpo 3 ARQ 252 (1c) Cultura del Cuerpo 4	ARQ 241 (2c) Presentación de la Arquitectura 1	ARQ 266 (1c) Taller de Amereida 4 ARQ 267 (1c) Taller de Amereida 5 ARQ 268 (1c) Taller de Amereida 6	ARQ 250 (10c) Taller Arquitectónico 3 ARQ 255 (10c) Taller Arquitectónico 4	ARQ 200 (2c) Taller de Construcción 2	FIS 206 (2c) Conceptos Físicos de Equilibrio en Sólidos	FIS 207 (2c) Conceptos Físicos de Calor y Ondas	
SEGUNDO CICLO	TERCER AÑO	MAT 329 (4c) Fundamentos de las Matemáticas 3	Estudios Generales 2	ARQ 351 (1c) Cultura del Cuerpo 5 ARQ 352 (1c) Cultura del Cuerpo 6	ARQ 341 (2c) Presentación de la Arquitectura 2	ARQ 366 (1c) Taller de Amereida 7 ARQ 367 (1c) Taller de Amereida 8 ARQ 368 (1c) Taller de Amereida 9	ARQ 350 (10c) Taller Arquitectónico 5 ARQ 355 (10c) Taller Arquitectónico 6	ARQ 300 (2c) Taller de Construcción 3	ARQ 306-01 (2c) Equilibrio y Resistencia de la Forma Construida	FIS 305 (2c) Física de los Materiales	
	CUARTO AÑO	MAT 429 (4c) Fundamentos de las Matemáticas 4	Estudios Generales 3	ARQ 451 (1c) Cultura del Cuerpo 7 ARQ 452 (1c) Cultura del Cuerpo 8	ARQ 441 (2c) Presentación de la Arquitectura 3	ARQ 466 (1c) Taller de Amereida 10 ARQ 467 (1c) Taller de Amereida 11 ARQ 468 (1c) Taller de Amereida 12	ARQ 450 (10c) Taller Arquitectónico 7 ARQ 455 (10c) Taller Arquitectónico 8	ARQ 400 (2c) Taller de Construcción 4	ARQ 405 (2c) Casos Constructivos Estructurales	ARQ 406 (2c) Dibujo Asistido por Computador	
	QUINTO AÑO	MAT 529 (4c) Fundamentos de las Matemáticas 5			ARQ 541 (2c) Presentación de la Arquitectura 4		ARQ 550 (10c) Taller Arquitectónico 9	ARQ 500 (2c) Taller de Construcción 5	ARQ 505 (2c) Diseño estructural Asísmico	ARQ 506 (2c) Concepto de Redes y Sistemas	
							ARQ 555 (10c) Taller Arquitectónico 10				
TERCER CICLO	SEXTO AÑO						ARQ 600 (14c) Taller de Titulación 1 ARQ 650 (14c) Taller de Titulación 2 ARQ 655 (14c) Taller de Titulación 3				

PLANO CURRICULAR

“É também evidente que a escola influencia o meio profissional, pelo menos de um modo indirecto, através duma acção reflectida no comportamento dos seus elementos.”²¹⁹

Para os responsáveis pela reformulação do plano curricular na Escola de Valparaíso, o estudante que ingressa nesta Escola deve ser capaz de conceber a arquitectura como uma “arte ao serviço do Homem.”²²⁰ A partir da visão poética, fundamental ao longo de todo o processo de formação do arquitecto, as competências do aluno devem permitir que os seus projectos sejam uma consequência da observação do envolvente.

É através do plano curricular da Escola de Valparaíso que podemos analisar, de uma forma clara, a importância de cada disciplina na formação do aluno. O plano é composto por disciplinas muito características que seguem o pensamento do Grupo e lhe conferem a dimensão poética fundamental na continuidade deste “modo de fazer”.

O ano lectivo é dividido em trimestres com o intuito de proporcionar um método mais experimental, visto que o tempo para o desenho de projectos é mais curto. Assim, os fundamentos teóricos são postos em prática, desde a organização do plano curricular até à sua execução. Neste seguimento, o modelo pedagógico propõe três objectivos educacionais: a linguagem; o instrumento e a vida, trabalho e estudo.²²¹

O primeiro pretende construir uma vocação para a relação entre Poesia e Arquitectura através, principalmente, do *Taller de Amereida*.²²² Nestas aulas são compreendidos os fundamentos da Escola, desde a visão da América latina de Edmundo O’Gorman seguida pelo Grupo, à importância da poesia no processo arquitectónico. Esta é uma disciplina constituída por doze etapas²²³ representando por isso uma parte fundamental no desenvolvimento e formação intelectual do aluno. Assim, tal como a disciplina de *Cultura del Cuerpo*, o *Taller de Amereida* é orientado a todos os alunos da Escola, quer de Desenho, quer de Arquitectura, numa reunião semanal. Ambas as disciplinas são leccionadas na

219 Cristiano Moreira, Reflexões sobre o método, *op. cit.*, p. 7.

220 Programa curricular da Escola de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso disponível em <http://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/programa-arquitectura/>

221 Ibidem.

222 *Taller* é a designação para disciplina.

223 Cada etapa é leccionada num trimestre.



139



140



141



142



143



144



145

139. *Taller de Amereida.*
 140. *Travesía* Ilha da Pácoa, Chile, 1985.
 141. *Travesía* San Ignacio Huinay, Chile, 1988.
 142. *Travesía* Salar de Coipasa, Bolívia, 1987.
 143. *Travesía* Villa Mercedes, Argentina, 1991.
 144. *Travesía* Peine, São Pedro de Atacama, Chile, 1995.
 145. *Travesía* Embarcação Amereida, 1993.

Cidade Aberta, explorando assim a dimensão intuitiva e poética do aluno.

Por conseguinte, a importância de outro objectivo educacional, vida, trabalho e estudo, é visível, por um lado, na experiência que compreende o acto de poder habitar a própria Cidade Aberta, e por outro, na oportunidade de viver as *Travesías*.

“Finalmente há uma insistência no nomadismo, com vista à repetição de questões acerca do lugar e permanência na arquitectura, arte da ‘imobilidade substancial’²²⁴.”²²⁵

A primeira *Travesía* levada a cabo pelo Grupo provou desde a época ser uma ferramenta fundamental na sua pesquisa e no processo criativo, por isso, em 1984 o Grupo de Valparaíso implementou as *Travesías* no programa curricular da Escola.²²⁶ Estas são uma nova *versión* da primeira *Travesía* mas, ao contrário desta, cujo percurso foi delineado pela sobreposição da *Cruz del Sur* no mapa sul-americano, as *travesías* decorrem num trajecto e tempo predeterminados (dependendo do lugar escolhido é necessário o consentimento das autoridades locais). Apesar desta pequena diferença, ambas seguem a ideia de que a experiência e a intuição são ferramentas que ajudam ao processo criativo, e que o processo construtivo é gerado através da poesia.

Desde a sua implementação existem seis *travesías* por ano, decorridas no terceiro trimestre (Setembro a Dezembro) onde participam alunos, professores e, eventualmente, pintores, escultores, poetas entre outros.²²⁷ A partir desta viagem é possível partir à “descoberta” da América do Sul, chegando, por vezes, a lugares pouco explorados.

As construções levadas a cabo nas *travesías* não são necessariamente espaços habitáveis, poderão apenas ser “marcas físicas” que resultam dos *actos poéticos* improvisados ao longo da viagem. A condição instável e efémera da Cidade Aberta é também transportada para esta “deambulação” pois as marcas ou obras construídas são abandonadas às condições envolventes, tornando incerta a sua durabilidade.²²⁸

224 “...la arquitectura es un lenguaje de inmovilidad substancial. Lo que no es la pintura ni la escultura.” Juan Borchers, *Institución Arquitectónica*, Santiago do Chile, Editorial Andres Belle, 1968, p. 52.

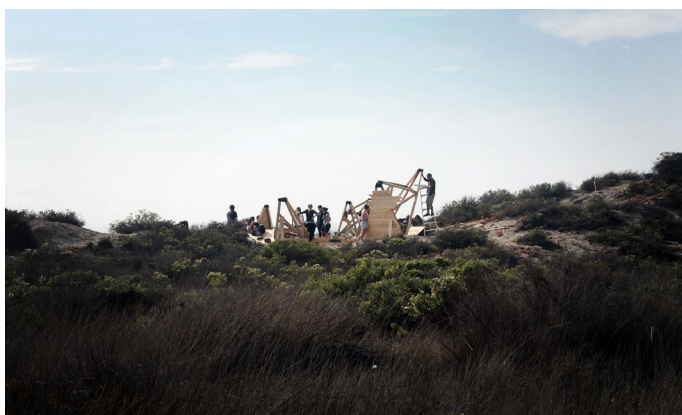
225 “Finally there is its nomadic insistence, with regard to the reiteration of the questions about place and permanence in architecture, art of “substantial immobility”.”

Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, *op. cit.*, p. 16.

226 Disponível em <http://travesias.ead.pucv.cl/>

227 Rodrigo P. Arce, Fernando P. Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open city Group*, *op. cit.*, p. 16.

228 Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, *op. cit.*, p. 85.



146



147



148

“As *travesías* constituem, até a data, o último dos inventos da Escola, que, em conjunto com as *Phálene* [*actos poéticos*], a Cidade Aberta e as igrejas construídas nos *Talleres de Obra* no sul do Chile, foram desenvolvidos para cumprir a visão de habitar este continente americano.”²²⁹

Tal como qualquer aluno do último ano do curso, tive a oportunidade de participar numa *travesía* em Novembro de 2011, cujo longo percurso me levou à cidade de Guaíba, no Brasil. A partir dessa experiência foi possível o confronto com a prática construtiva inerente à Escola, através da construção de uma escultura.

Para além da *travesía*, a disciplina do *Taller de Obra* surgiu, como oportunidade de explorar a base experimental da metodologia da Escola, constituindo também o objectivo educacional de vida, trabalho e estudo do plano curricular. Em Abril 2012, um dos trimestres no qual estudei em Valparaíso, houve a participação da Faculdade de Arquitectura de Oslo no desenho e execução das obras do *Taller de Obra*, o que demonstra, por um lado, que a Escola chilena pode ser permeável ao trabalho colectivo externo ao seu núcleo.

“O *taller de obras* é uma experiência na qual o trabalho desenvolvido nas aulas se complementa com a experiência, de verdadeira importância, de uma obra real que se irá habitar.”²³⁰

O *Taller de Obra* é uma modalidade realizada geralmente no último ano do curso. Tal como nas *travesías*, os alunos têm a oportunidade de construir uma obra, não num sentido de descoberta do continente, mas inseridos num contexto já conhecido, a Cidade Aberta. Esta é na maioria das vezes o lugar escolhido para executar os projectos, desenvolvidos em grupo. Depois das fases habituais que o aluno desenvolveu ao longo do curso como a observação do lugar, desenho e fundamentos, este entra num campo onde é explorada a questão da materialidade do próprio projecto, havendo uma preparação do que é ou não viável na construção real da obra. Nesse sentido, o objectivo principal do *Taller de Obra* é incorporar no processo de desenho uma dimensão mais real e humana,

229 “Las travesías constituyen a la fecha el último de los inventos de la Escuela, que junto con las Phaléne, Ciudad Abierta y las iglesias construidas por los Talleres de obra en el sur de Chile, ha venido desarrollando para cumplir la visión de habitar este continente americano con destino.”

Escuela de Arquitectura UCV, *Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*, op. cit., p. 4.

230 “El taller de obras es una experiencia en la que lo académico desarrollado en las aulas se complementa con la experiencia en verdadera magnitud en una obra real que se habita.”

Disponível em <http://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/programa-arquitectura/>



149



150



151



152



153

149/150. Projectos do grupo Supersudaka executados com um orçamento reduzido.
151. Marco projectado e construído por alunos da Escola de Talca, 2007.
152/153. Mirador projectado e construído por alunos da Escola de Talca, 2006.

para uma melhor aproximação ao que será o espaço habitado²³¹ e uma inserção coerente no terreno. Ou seja, uma aproximação da realidade na construção do projecto.

Claramente influenciada por esta metodologia de ensino da Escola de Valparaíso, a Escola de Arquitectura da Universidade de Talca, fundada em 1999, é um dos exemplos no Chile que teve também como objectivo criar uma disciplina no plano curricular que possibilitasse um tipo de formação de arquitectos mais experimental.²³² Entre os responsáveis pela sua fundação estão os arquitectos Juan Román, formado em Valparaíso, e Juan Pablo Corvalán, membro fundador do grupo Supersudaka, conhecido pelas suas ideias radicais que resultam num manifesto da arquitectura latino-americana.

O plano curricular da Escola de Talca abrange algumas disciplinas em comum com Valparaíso, entre elas o *Taller de Obra*. Neste caso, as obras são construídas ao longo de todo o mês de Agosto em que o trabalho em grupo e mão-de-obra de alunos e professores são levados a cabo numa obra de baixo custo, mas com um estudo prévio e aprofundado do lugar de implantação e comunidades envolvidas. Contrariamente à escola de Valparaíso, a sua homóloga em Talca não fundou um lugar semelhante à Cidade Aberta e, por isso, funciona como uma troca de serviços entre os alunos e as comunidades. Por um lado, os lugares escolhidos oferecem aos seus habitantes a oportunidade de explorar e desenvolver a sua própria comunidade, por outro, os alunos da Universidade de Talca aproveitam a oportunidade de criar um “laboratório experimental” temporário. Assim, neste caso, o *Taller de Obra* representa uma oportunidade única no curso de ganhar experiência a nível construtivo, ao mesmo tempo que, tal como Pallasmaa, explora a ligação do aluno e futuro arquitecto com as pessoas envolvidas no seu trabalho.

O último objectivo do plano curricular da Escola de Valparaíso é definido pelo instrumento, neste caso a “observação”, que abrange maioritariamente o *Taller Arquitectónico*. O trabalho realizado pelo aluno ao longo do ano requer uma *carpeta*²³³ que, a partir do desenho, resume todo o seu percurso. Este *taller* é o mais importante do curso na medida em que abrange maior número de créditos.

231 “Habitado” no sentido de “vivenciado”.

232 Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica. op. cit.*, p. 66.

233 Suporte físico que reúne todos os desenhos de processo do aluno.

O *Taller Arquitectónico* abrange os primeiros cinco anos do curso com um total de 12 etapas²³⁴, em que as etapas 1 e 2 leccionadas no primeiro ano pretendem introduzir um conjunto de módulos convergentes à disciplina para que o aluno compreenda a importância da “observação” da realidade no processo arquitectónico.

“Na primeira fase começaram pelo estudo aprofundado da Arquitectura popular auto-construída de Valparaíso, reciclada, versátil e colorida. Por isso, os primeiros passos consistiram em aprender a projectar a partir da observação e interpretação, de um modo poético, da realidade do envolvente.”²³⁵

Por conseguinte, é pretendido que o aluno analise a própria cidade de Valparaíso, e o desenho é a ferramenta mais utilizada neste percurso de aprendizagem que, complementado com um texto intuitivo e não explicativo, tem como objectivo desenvolver uma ideia pessoal de arquitectura. Como foi referido anteriormente, Valparaíso poderá representar o cenário ideal para a “deambulação da mente” pois apresenta-se como uma cidade distinta, caracterizada pela topografia incerta e pela forma, à primeira vista desordenada, de como o espaço é ocupado. A partir da sua observação, são criadas as bases para uma produção arquitectónica baseada no experimental e no espontâneo.

“Não é indiferente que esses exercícios de observação tenham sido iniciados por professores e estudantes nos *cerros* de Valparaíso, que constroem um autêntico anfiteatro sobre o Oceano Pacífico.”²³⁶

Para além das disciplinas apresentadas, outras preenchem o plano curricular e contribuem para a coerência na formação do aluno de Arquitectura. Apesar disso, considero as disciplinas abordadas as mais importantes na compreensão do método da Escola de Valparaíso, pois são as reais materializadoras dos fundamentos teóricos analisados neste capítulo.

234 Duas etapas por ano, em que no sexto ano há o *Taller de Titulación* com duas modalidades: escrita/projectual e *taller de obra*. Disponível em http://www.ead.pucv.cl/wp-content/archivos/2009/08/anexo_estructura_curricular-12-enero.pdf

235 “En una primera fase partieron del estudio a fondo de la arquitectura popular autoconstruida de Valparaíso, reciclada, versátil y colorista. Por tanto, los primeros pasos consistieron en aprender a proyectar a partir de saber ver e interpretar de un modo poético la realidad del entorno.”

Josep María Montaner, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 140.

236 “No es indiferente que tales ejercicios de observación hayan sido iniciados por profesores y estudiantes en los cerros de Valparaíso que construyen un auténtico anfiteatro sobre el Océano Pacífico.”

Guillermo Fuente, *Masillia 2007: annuaire d'études corbuseenes, op. cit.*, p. 59.

Esta metodologia de ensino poder ser comparada com outros casos, como é exemplo a Universidade de Talca. Nesse sentido, torna-se pertinente um confronto de fundamentos entre a Cidade Aberta e casos semelhantes a nível ideológico ou metodológico, para um estudo mais completo acerca do seu significado.



154



155

MODELOS ALTERNATIVOS

“...considera-se que a única maneira possível de adaptação e sobrevivência é criar sistemas e lugares. Daí a raiz utópica, que tenta criar outros lugares em novos territórios, seja nas margens das grandes cidades ou no longínquo deserto, seja erguendo megaestruturas ou escavando cidades subterrâneas.”²³⁷

A Cidade Aberta pode ser vista como uma posição “antissistema”, como nos diz Josep Maria Montaner.²³⁸ É uma alternativa, talvez utópica, à realidade existente no contexto da metodologia latino-americana observada em meados do século XX. A tentativa de criar novos modelos sociais deu origem a várias alternativas arquitectónicas e urbanas. São exemplos o grupo holandês CoBrA, o japonês Gutai, o internacional Fluxus e o movimento Internacional Situacionista.²³⁹ Estes movimentos funcionavam, através das artes, como um veículo de crítica política e social numa tentativa de despertar valores que fossem contra as tendências funcionalistas de ordenamento de território.

Valores semelhantes foram visíveis no contexto americano. A vontade de romper com os modelos educacionais estabelecidos na altura, em conjunto com o afastamento à Arquitectura racionalista dominante na Argentina, fez surgir em 1958 a *Comunidad Tierra*, fundada por um grupo de artistas, arquitectos, artesãos e professores, da qual fazia parte Claudio Caveri.²⁴⁰ Localizada nos arredores de Buenos Aires, esta comunidade impõe uma vontade que se aproxima às convicções da Cidade Aberta.

“A experiência desta comunidade e escola está relacionada com a vontade de afastar-se das luta, competição e ambição da sociedade ocidental e fundar uma nova sociedade americana que aborda o estar, o viver, a experiência e a solidariedade como as características básicas da vivência latino-americana, acima do ser, poder, ter e aparentar, que constituem o motor essencial do capitalismo ocidental de raiz europeia.”²⁴¹

237 “...se considera que la única manera posible de adaptarse y sobrevivir es crear sistemas y lugares. De ahí la raíz utópica, que intenta crear otros lugares en nuevos territorios, ya sea en los márgenes de las grandes ciudades o en el lejano desierto, ya sea levantando megaestructuras o excavando ciudades subterráneas.”

Josep María Montaner, *Sistemas arg contemporáneos*, op. cit., p. 132.

238 Ibidem.

239 Ibidem.

240 Arquitecto argentino (n.1928 – m. 2011).

Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica en latinoamerica*, op. cit., p. 94.

241 “La experiencia de dicha comunidad y escuela tiene que ver con la voluntad de alejarse de las luchas, competencias y ambiciones de la sociedad occidental y fundar una nueva sociedad americana que sitúa el estar, el vivir, la experiencia y la solidaridad como las características básicas del vivir latinoamericano, por encima del ser, el poder, el tener y el aparentar, motor esencial del capitalismo occidental de raíz europea.”

Ibidem, p. 95.



156



157



158

O grupo de arquitectos e artistas da *Comunidad Tierra* defendiam uma arquitectura à escala do Homem; uma arquitectura que pudesse ser construída de forma espontânea pelos seus habitantes, relacionando o próprio corpo com a construção. Isto deu origem a um espaço comunitário construído com meios artesanais e de baixo custo, e pensado para construir-se com o tempo, “sem regras que condicionem o seu crescimento e transformação.”²⁴² Assim, criticando o capitalismo presenciado na Argentina, a vontade da comunidade assentava num afastamento à sociedade estabelecida à arquitectura dominante.

A *Comunidade Tierra* sofreu um processo de evolução inverso ao da Cidade Aberta, pois a idealização de uma comunidade fechada deu origem a uma actividade pedagógica e social, levada a cabo por um grupo de professores em 1974. No caso de Ritoque, foi o próprio modelo pedagógico da escola que exigiu a criação de um laboratório experimental capaz de pôr em prática os fundamentos teóricos. Apesar deste processo inverso, ambos os exemplos acolhem construções em constante transformação, “como se de um ser vivo se tratasse.”²⁴³

“A obra arquitectónica e o pensamento de Caveri são representativos da grande capacidade de experimentação e conceptualização da cultura do Novo Mundo, o ‘laboratório americano’, como lhe chamou Roberto Fernández, um território em que ainda é possível experimentar a utopia e propor outra filosofia.”²⁴⁴

Tal como na Cidade Aberta, a *Comunidad Tierra* procura um “estar latino-americano” em vez de “querer ser europeu.”²⁴⁵ A base experimental das construções é um factor em comum entre ambos os casos, que se complementa com o carácter comunitário da produção arquitectónica.

Aproximado ao modo de fazer artesanal da *Comunidad Tierra* e da Cidade Aberta, também Paolo Soleri explorou vários modelos arquitectónicos e urbanos numa procura pela humanização da arquitectura. As suas experiências construtivas tinham como objectivo

²⁴² Josep María Montaner, *Sistemas arq contemporâneos*, op. cit., p. 136.

²⁴³ Ibidem, p. 137.

²⁴⁴ “La obra arquitectónica y el pensamiento de Caveri son emblemáticos de la gran capacidad de experimentación y conceptualización de la cultura del Nuevo Mundo, el “laboratorio americano” como lo denominó Roberto Fernández, un territorio en el que aún es posible experimentar la utopía y plantearse otra filosofía.”

José María Montaner, *Arquitectura y crítica en latinoamérica*, op. cit., p. 98.

²⁴⁵ Ibidem, p. 97.



159



160



162



161



163



164

159. Edifício de Bombeiros, Newbern, 1994.
160. *Harris butterfly house*, 1997.
161. *Corrugated Cardboard Pod*, Newbern, 2001.
162. *Christine Papercrete house*, 2005.
163/164. *Akron Boys Girls Club Building*, 2005.

criar cidades “autosuficientes, baseadas num sistema comunitário e num trabalho essencialmente artesanal.”²⁴⁶

Apesar de uma grande parte das suas experiências não terem saído do papel, o projecto para cidade de Arcosanti representa o único exemplo prático da sua ideia de Arquitectura, que tem vindo a ser construído desde os anos setenta. Soleri explorou o conceito de “arcologia” (arquitectura e ecologia) com o objectivo de minimizar o impacto que uma construção de grande escala poderá ter sobre o território. Assim, Arcosanti cria uma nova perspectiva de vida em sociedade assente em valores comunitários, assim como desenvolve um estilo de vida experimental e livre.²⁴⁷

Este sentido comunitário também pode ser verificado no *Rural Studio* de Samuel Mockbee²⁴⁸, apesar da filosofia de ambos não ser exactamente a mesma. Em parceria com o colega de trabalho D.K. Ruth, abriu o *Studio* no estado do Alabama, nos Estados Unidos da América. Este funciona como um “laboratório experimental” da Universidade de Auburn mas, contrariamente ao laboratório de Valparaíso e à cidade de Arcosanti, este tem como objectivo projectar e construir obras que auxiliem uma comunidade já existente e de poucos recursos, na região oeste do estado designada por Black Belt.²⁴⁹ Por outro lado, tal como na Cidade Aberta, as obras também são levadas a cabo pelos alunos do último ano de curso, utilizando materiais reciclados e de baixo custo. Assim, o aluno finaliza o seu percurso académico com um projecto prático, ao mesmo tempo que explora a arquitectura na sua aplicação social.

“O principal objectivo do *Rural Studio* é permitir a cada aluno ultrapassar o limite do preconceito e desenhar/construir com um “sentido moral” de serviço comunitário. Espero que essa experiência ajude o estudante de Arquitectura a ser mais sensível às suas capacidades e acções consequentes e a preocupar-se mais com os efeitos positivos da Arquitectura do que com as suas supostas “boas intenções.”²⁵⁰

246 Josep Maria Montaner, *Sistemas arq contemporâneos*, op. cit., p. 138.

247 Ibidem, pp. 138-140.

248 n. 1944, m. 2001.

249 Disponível em <http://www.ruralstudio.org/about/purpose-history>

250 “The main purpose of the Rural Studio is to enable each student to step across the threshold of misconceived opinions and to design/build with a ‘moral sense’ of service to a community. It is my hope that the experience will help the student of architecture to be more sensitive to the power and promise of what they do, to be more concerned with the good effects of architecture than with ‘good intentions.’”

Samuel Mockbee, disponível em <http://samuelmockbee.net/rural-studio/about-the-rural-studio/>



165



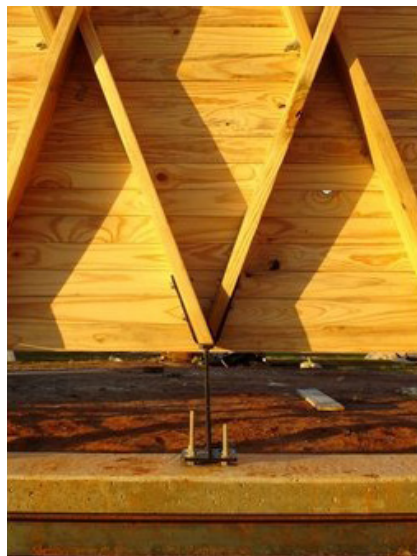
166



167



168



169

Utilização de materiais reciclados e de baixo custo.
 165. *Yancey Chapel*, Hale County, Alabama, 1996.
 166/167. *Corrugated Cardboard Pod*, Newbern, 2001.
 168. *Corrugated Cardboard Pod*, Newbern, 2001
 169. *Akron Boys Girls Club Building*, 2005.

Partindo da ideia de que a Architectura deveria operar num sentido comunitário, Samuel Mockbee afirmava que a prática arquitectónica deveria, assim, questionar-se sobre o que deveria ser construído, e não o que poderia ser construído, a nível de desenho e do contributo social.²⁵¹ Assim, Mockbee, arquitecto contratado em 1922 para leccionar na Universidade de Auburn, viu, na sua contratação a oportunidade de pôr em prática os seus fundamentos através do ensino da Architectura.

“Os estudantes não idealizavam e desenhavam apenas as suas ideias; faziam parte da construção real da obra e interagiam com as pessoas cujas vidas iriam afectar. Da mesma forma, as suas vidas mudavam devido a essa experiência única (...) viam em primeira mão os benefícios do seu trabalho.”²⁵²

Tal como Alberto Cruz e Godofredo Iommi, Mockbee inspirou-se na poesia para a sua fundamentação teórica, no caso específico de William Carlos Williams.²⁵³ Todavia, para Mockbee, a poesia não determina directamente o desenho de uma obra; é apenas um elemento de inspiração artística. Segundo o poeta Williams, o arquitecto seria aquele que melhor compreenderia a vida de uma comunidade, na medida em que é o criador dos seus espaços e consequentes vivências.

“Todos os arquitectos esperam e desejam que o seu trabalho actue de forma útil para a humanidade – para criar um mundo melhor. Esta é uma procura que deveríamos realizar continuamente.”²⁵⁴

Depois da morte de Mockbee em 2001, o *Rural Studio* evoluiu de forma evidente na medida em que as intervenções abrangiam, não apenas o Estado de Alabama, mas também outras comunidades dispersas por três Estados diferentes. Desde o ano 1933 foram construídos mais de 150 projectos, entre eles habitações, capelas, bibliotecas e parques.

251 Disponível em <http://www.ruralstudio.org/about/purpose-history>

252 Students not only designed and drew their visions; they took part in actual construction and interacted with the people whose lives they were affecting. Likewise, their lives were changed by the unique experience: They stayed in communal housing, attended lectures and saw firsthand the benefit of their work.

Disponível em <http://samuelmockbee.net/impact/teaching/>

253 Poeta estadunidense (n. 1983, m. 1963).

254 “All architects expect and hope that their work will act as a servant in some sense for humanity—to make a better world. This is a search we should always be undertaking.”

Disponível em <http://samuelmockbee.net/biography/>



170



171



172

170. Arcosanti.
171. Rural Studio.
172. Cidade Aberta.

“Cada intervención é um objecto isolado, porém todos eles vão conformando uma colecção frágil de arquitecturas sociais de reciclagem que, como a acupuntura, enriquecem pontualmente as infraestruturas fracas do território.”²⁵⁵

Ao contrário da Cidade Aberta, as obras construídas pelo *studio* de Mockbee não possuem um carácter efémero que, dependendo do lugar, possam sofrer acrescentos ou alterações. Apesar disso, ambas influenciaram a prática da Arquitectura em universidades específicas no seu país. No caso do *Rural Studio*, o próprio sofreu a influência de alguns planos curriculares já existentes no continente americano, mas, devido à sua credibilidade e operatividade, foi também, por seu lado, uma inspiração para a criação de novos planos curriculares que viriam surgir em universidades nos Estados Unidos da América.²⁵⁶ Por outro lado, a metodologia da Escola de Valparaíso exerceu influência na criação da disciplina do *Taller de Obra* nas Universidades de Talca e de Bio Bio, ambas no Chile.²⁵⁷

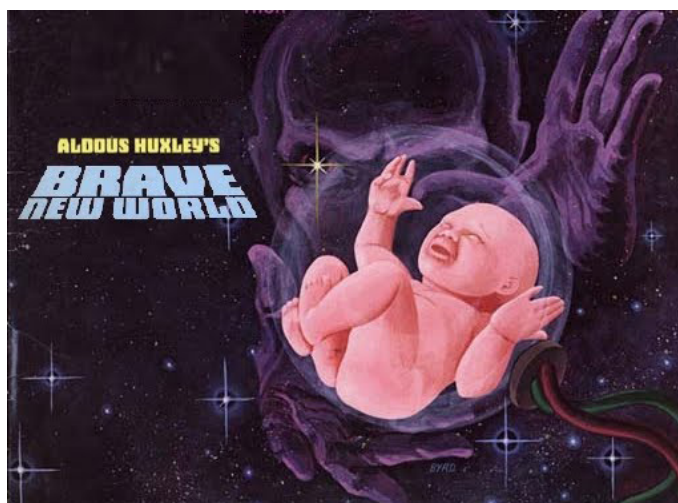
Apesar das diferenças ideológicas e práticas entre as comunidades de Claudio Caveri, Paolo Soleri e Samuel Mockbee, e a própria Cidade Aberta, todas têm um propósito comum, que se baseia em explorar um sistema artesanal na Arquitectura, com materiais acessíveis à comunidade, produzindo assim, uma Arquitectura aproximada à escala do Homem; ao que ele pode construir com as suas próprias mãos.

255 “Cada intervención es un objeto aislado, pero todas ellas van conformando una frágil colección de arquitecturas sociales del reciclaje que, como una operación de acupuntura, enriquecen puntualmente las pobres infraestructuras de la vecindad y del territorio.”

Josep Maria Montaner, *Sistemas arq contemporâneos*, op. cit., p. 144.

256 Disponível em <http://samuelmockbee.net/impact/teaching/>

257 Josep Maria Montaner, *Arquitectura e crítica en latinoamerica*, op. cit., p. 66.



173



174

173. *Brave New World*, Aldous Huxley, 1932.

174. *1984*, George Orwell, 1952. Adaptado ao cinema por Michael Radford em 1984.

UTOPIA

“Vocês consideram-se uma comunidade? Responderam calmamente que sim. Uma comunidade utópica? Perguntei. Sim, achamos que somos uma comunidade utópica.”²⁵⁸

Uma utopia surge de uma insatisfação da realidade, desenvolvendo uma crítica social e política do meio envolvente e uma “exploração do campo diferencial das possibilidades.”²⁵⁹ Deverá, por princípio, assegurar a felicidade geral através de uma ideia intemporal, podendo inserir-se quer no passado, presente ou futuro.

Apesar de afastada dos movimentos e utopias do século XX na Europa, será possível considerar que a base ideológica da Cidade Aberta tenha uma certa propensão utópica. O facto de se distanciar da produção arquitectónica existente no Chile e dos seus valores, implica a criação de um ponto de vista distinto, onde a poesia se torna o valor mais importante na configuração espacial entre o indivíduo e a realidade. Não apenas como geradora criativa da arte, a poesia condiciona a forma como o Homem é capaz de viver a nível individual e colectivo.²⁶⁰

Neste sentido, Alberto Cruz e Godofredo Iommi assumem a Cidade Aberta e a sua comunidade como uma utopia, adoptando uma definição própria.

“Inversamente ao modelo matemático ou lógico, o que caracteriza a utopia é o seu não-estar para servir de prova ao que vai estando.”²⁶¹

Para ambos, a Cidade Aberta em vez de um “não-lugar”, será um “sem-lugar”, pois a negação elimina a possibilidade de esse lugar ser possível, mesmo a um nível ideológico. A designação de “sem-lugar” permite que seja visto como um lugar incapaz de existir na realidade mundana pela sua falta de densidade, tal como uma miragem - um oásis no meio do deserto.²⁶²

258 “Do you consider yourselves a community? They answered very calmly that they did. An utopian community? I asked. Yes, we think we are an utopian community.”

Giancarlo de Carlo, *The Ritoque Utopia*, Milão, Novembro, 1993, in Ann M. Pendleton-Jullian, *The Road that is Not a Road*, op. cit., p. xi.

259 Maria Isabel Gonçalves Tomás in Thomas More, *Utopia*, Edições Europa América, 1973, p. 7.

260 Ann Pendleton-Jullian, *The Road that is not a road*, op. cit., p. 137.

261 “Inversamente al modelo matemático o lógico, lo propio de la utopía es su no-estar para servir de prueba a lo que va estando.” Godofredo Iommi, *De la Utopia al Espejismo*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983, p. 1.

262 Ibidem, pp. 1-3.

Assim, a Cidade Aberta pode ser considerada uma miragem, concreta e real, pois, tal como o oásis, existe apenas “ali”, como uma aparição inserida numa realidade distinta do envolvente.

Apesar de Cruz e Iommi considerarem a sua comunidade utópica, Julian Ann Pendleton aponta alguns factores que a afastam de uma utopia, na definição exposta por Thomas More no início do século XVI. A condição de mutabilidade da Cidade Aberta, devido às suas características naturais, em conjunto com as próprias construções, diferenciam-na de uma utopia, que pressupõe um sistema de regras não evolutivas, fixas num tempo e lugar não definidos.

“A descoberta de uma utopia no passado era muitas vezes uma forma retórica e essencial para justificar uma inovação futura radical durante os séculos em que a tradição, mais que a inovação, era a orientadora principal da vida.”²⁶³

A Utopia de More seria um exemplo da vida perfeita que nunca teria que sofrer uma mudança, na medida em que todas as relações sociais, políticas económicas operavam de forma a atingir a felicidade colectiva. Por outro lado, a “utopia de Ritoque”, como a designa Giancarlo de Carlo²⁶⁴, existe num tempo e lugar alcançáveis, e a sua constante invenção e reinvenção é um dos fundamentos que rege o método construtivo da Cidade Aberta. Dessa forma, as obras sofrem modificações e acrescentos ao longo do tempo, tal como os próprios elementos naturais como as dunas estão em constante mudança.

Um outro tema relaciona-se com a questão da universalidade de uma utopia que terá de representar algo mais que uma ideia exclusiva aplicada a um determinado caso.

“Porém, se numa utopia fossem consideradas todas as fantasias possíveis contidas numa situação imaginária e incomum, o real não teria limites. A condição imaginária deve conter algum grau de generalidade, ou até de universalidade, ou torna-se simplesmente uma ambição narcisista.”²⁶⁵

263 “The discovery of a utopia in the past was often an essential rhetorical way of justifying a radical future innovation in the centuries when tradition rather than innovation was the guiding principle of life.”

Frank Manuel e Fritzie Manuel, *Utopian thought in the western world*, Cambridge, MA, Belknap Press, 1979, p. 5.

264 Arquitecto italiano que, acompanhado por Alberto Cruz e Juan Purcell, visitou a Cidade Aberta (n. 1919, m. 2005).

265 “But if the land of utopia were thrown open to every fantasy of an individual ideal situation the real would be boundless (...) The ideal condition should have some measure of generality, if not universality, or it becomes merely a narcissistic yearning.”

Frank Manuel e Fritzie Manuel, *Utopian thought in the western world*, *op.cit.*, p. 7.

Na ilha imaginária de Thomas More os habitantes souberam “explorar de forma superior os recursos ao seu alcance, mediante uma organização social assente em critérios racionais (...) A aplicação desses mesmos critérios à civilização europeia resultaria num considerável aperfeiçoamento da vida comum dos povos do Ocidente.”²⁶⁶

Dedicando uma perspectiva diferente da ilha Utopia, a Cidade Aberta não tem como objectivo propor uma alternativa ao “mundo real” pois não oferece uma alternativa operável a essa realidade. Não pretende constituir um modelo para uma reforma social e política, pois é consciente da sua “disfuncionalidade” na medida em que gera “mais problemas que soluções.”²⁶⁷ Esta funciona como um laboratório experimental de produção arquitectónica onde as construções não pretendem ser um modelo a seguir para a Arquitectura fora do seu núcleo, ou seja, assenta os seus fundamentos numa atitude e não num modelo, pelo facto de uma atitude não poder ser ensinada, mas descoberta e explorada, ao longo de um caminho que acredita na experimentação.

“Precisamente por ser uma atitude dependente de certas premissas teóricas, ligadas a um contexto físico e cultural, qualquer tipo de divulgação poderia, contudo, produzir acidentalmente uma translação significativa dos fundamentos teóricos, e também das suas tendências e características metafísicas. Qualquer universalidade existiria como uma proposição enigmática e não como conjunto fixo de procedimentos e abordagens.”²⁶⁸

Assim, a Cidade Aberta desenvolve uma forma de trabalhar que, apesar de exercer alguma influência noutras escolas de Arquitectura, como é o caso da Universidade de Talca, não pretende “transladar” as suas ideias para outro contexto, visto que a possível “universalidade” do seu trabalho poderia “enfraquecer” os fundamentos teóricos. No entanto, o ensino da Escola de Arquitectura de Valparaíso foi possivelmente capaz de inspirar outras formas de trabalhar, criando resultados diferentes em diferentes contextos culturais e físicos.

266 Maria Isabel Gonçalves Tomás in Thomas More, *Utopia*, op.cit., p. 8.

267 Ann Pendleton-Jullian, *The Road that is not a road*, op. cit., p. 135.

268 “Precisely because it is an attitude dependent on a certain theoretical premise that is absolutely attached to both physical and cultural context, any dissemination however would inadvertently produce significant translation of the theoretical underpinnings and also of its metaphysical properties and biases. Any universality would exist as an enigmatic proposition rather than as a fixed set of approaches or procedures.”
Ann Pendleton-Jullian, *The Road that is not a road*, op. cit., p. 137.



175



176

CONTRIBUTO PESSOAL

A procura pela materialização do subconsciente, através da poesia, é um processo de exploração do próprio intelecto e, conseqüentemente, de descoberta pessoal. Para o aluno da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso, o estado de alienação interior é o precursor para a obra de arte, o que permite desvendar as emoções e sentimentos mais profundos do “Eu”.

Ao longo de mais de sessenta anos, a Escola de Valparaíso tenta encontrar um método assente neste princípio com o intuito de fazer Arte e Arquitectura que reflita o “Eu” colectivo. Dessa forma, é através dos *actos poéticos* que há a possibilidade de criar um ambiente comunitário, em que todos constroem um ambiente sensitivo, no qual o subconsciente actua.

O contacto com este modo de explorar e, talvez controlar, o “Eu” critativo foi um dos factores que me levou a estudar a Escola e a Cidade Aberta. O confronto com um método de trabalho específico, assente em fundamentos teóricos que não tinha explorado até ao momento, tornou árdua a tarefa de integração esperada num ano de mobilidade. A participação no *Taller de obra* e nas *travesías*, em conjunto com a própria exploração pessoal do continente sul-americano, permitiram uma evolução de todo o percurso como estudante de Arquitectura. Cruzando a experiência obtida em Portugal e no Chile, a dissertação surgiu, assim, como oportunidade de aprofundar os fundamentos teóricos que servem de base para a metodologia de Valparaíso e, conseqüentemente, construir um método pessoal de trabalho.

Como nos diz Thomas More, os homens têm a tendência em “rejeitar tudo o que não abarrotam de velhas expressões, roídas pela traça e fora de moda (...) Há ainda uns pobres tontos que receiam tanto a mordedura de um dito espirituoso como um cão raivoso teme a água.”²⁶⁹

O escritor do século XV pretende destacar a ignorância que se apodera do Homem quando este se afasta, consciente ou inconscientemente, de teorias incompatíveis com as que ele próprio admite. Nesse sentido, tenho consciência do meu afastamento intencional

²⁶⁹ Thomas More, *Utopia*, op. cit., p. 15.



177



178



179



180

177. Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2011.
178. La Paz, Bolívia, 2012.
179. *Travesía* a Guafba, Novembro de 2011.
180. Cusco, Peru, 2012.

num primeiro contacto com um método de produção arquitectónica que se via tão distinto do método desenvolvido por mim até ao momento. Esse contacto atingiu um nível que vai para além de um confronto de metodologias; a própria definição de Arquitectura, tema tão discutido por todos aqueles que participam no seu universo, foi uma questão que se impôs na descoberta de um método de trabalho pessoal.

Apesar disso, não é objectivo deste trabalho chegar a uma resposta a essa questão, tão controversa e debatida. Apenas verifico que há uma diferença visível em habitar o continente “velho” ou continente “colonizado”, que poderá modificar a visão pessoal da Arquitectura e do seu propósito na sociedade. O contexto geográfico, histórico e político da Europa e da América do Sul nunca foi, nem possivelmente será, o mesmo, ou seja, a inspiração e consequente evolução arquitectónica seguem um caminho distinto, mas não oposto. Desse modo, pela evolução cultural do continente sul americano, a produção de arte, no caso específico de Valparaíso, será capaz de materializar ideias, emoções e indivíduos (“Eu”) diferentes.

Ao longo do ano em que tive a oportunidade de habitar a/na cidade de Valparaíso, o afastamento, ou quase rejeição, do método da Escola passou a uma aproximação empenhada, pois essa vivência transformou-se numa experiência enriquecedora e inspiradora a nível cultural e pessoal. Consequentemente, contribuiu para a tentativa em conjugar ambos os métodos processuais, Valparaíso e Porto, mas, apesar do esforço de integração, foi perceptível um certo isolamento por parte da Escola chilena.

O seu método exerce uma certa resistência a ideias exteriores ao seu contexto. Considero que a justificação pode estar relacionada com o processo de “desaprender” ou *volver a no saber*, numa procura incessante por uma arquitectura baseada no subconsciente e não na conjugação consciente de vários elementos. Esse devaneio mental poderá ser comparado à idealização da *New Babylon* pois, como afirma Simon Sadler acerca da utopia de Constant, “a desorientação é temporariamente divertida, mas a longo prazo é profundamente angustiante.”²⁷⁰ Na tentativa de atingir esse estado de abstracção, a Escola de Valparaíso afasta o plano curricular de teorias de Arquitectura externas ao seu “universo”, o que poderá ser capaz de criar uma desorientação impositiva, na medida em que o crescimen-

270 “Disorientation is temporarily amusing, but in the long term it is profoundly distressing.” Simon Sadler, *The Situationist City*, op. cit., p. 146.

to da Escola fica condicionado por ele próprio. Apesar disso, existe a possibilidade de contacto com outras escolas chilenas ou estrangeiras porém, na realidade, a adaptação é feita pelo visitante, aluno ou professor. A cidade é designada por “aberta” mas a prática arquitectónica acontece dentro de certos limites, o que poderá transformar o laboratório num círculo fechado que evolui em torno de si próprio, isto é, capaz de atingir um limite sem o qual se torna difícil ultrapassar sem o contacto exterior.

“Quando a liberdade é praticada num círculo fechado, desaparece num sonho, torna-se uma mera representação dela própria.”²⁷¹

Relativamente à sua liberdade ideológica, é necessário referir que as *travesías* e as obras construídas antes da fundação da Cidade Aberta²⁷² foram, de facto, construídas fora dos seus limites e, portanto, ultrapassam o “círculo fechado” referido anteriormente. Pretendo destacar que este “círculo” não se aplica apenas ao limites físicos da Cidade Aberta, mas também aos seus limites metodológicos.

É verdade que as *travesías* obrigam a uma relação com o país visitado, as suas leis e vontades. No entanto, e ultrapassadas burocracias necessárias, o método da Escola de Valparaíso é posto em prática como se estivessem na Cidade Aberta. Por outro lado, o facto de não actuarem dentro dos seus limites, ou seja, na Cidade Aberta, poderá ser uma oposição aos seus fundamentos; os *actos poéticos* e a observação do envolvente perdem, em parte, o seu carácter funcional no desenho de projecto pois a obra a construir já se encontra previamente delineada. Esta pode, eventualmente, sofrer modificações pois, tal como na Cidade Aberta, o processo construtivo condiciona o resultado final, mas esse resultado não é deixado “em aberto”. Em suma, a observação do envolvente em conjunto com os *actos poéticos*, que, no “laboratório experimental” favorecem a inspiração projectual, não apresentam o mesmo propósito no contexto das *travesías*; ajudam apenas a decidir o lugar específico de implantação.

Neste contexto, há uma clara diferença entre a primeira *Travesía* e a disciplina do plano curricular. A vontade mantém-se, mas, na prática, talvez, a espontaneidade no desenho da própria obra se perca e a intuição já não tenha o mesmo valor.

²⁷¹ “When freedom is practiced in a closed circle, it fades into a dream, becomes a mere representation of itself.” Simon Sadler, *The Situationist City*, op. cit., p. 151.

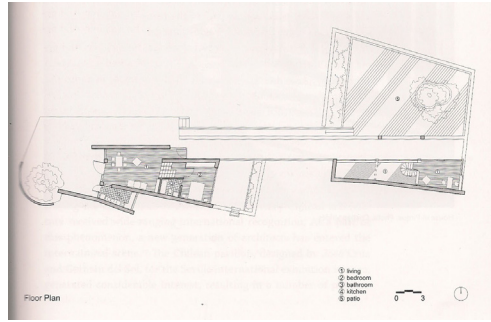
²⁷² Exemplo da Casa Cruz em 1952 e das Capelas no sul do Chile entre 1960 e 1965.



181



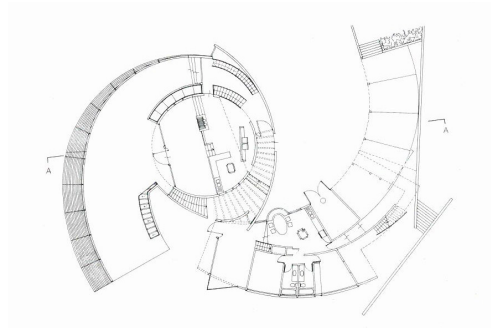
182



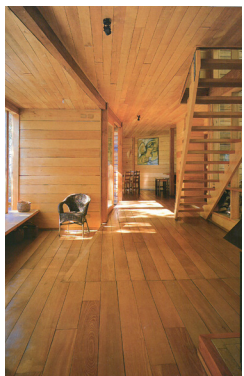
183



184



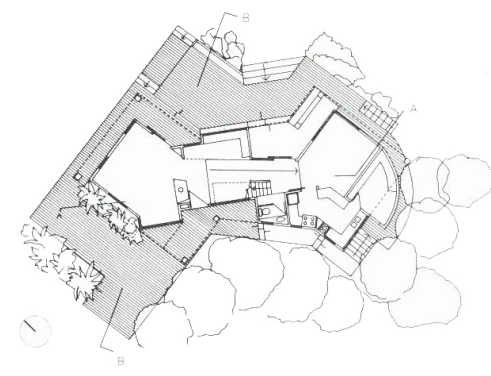
185



186



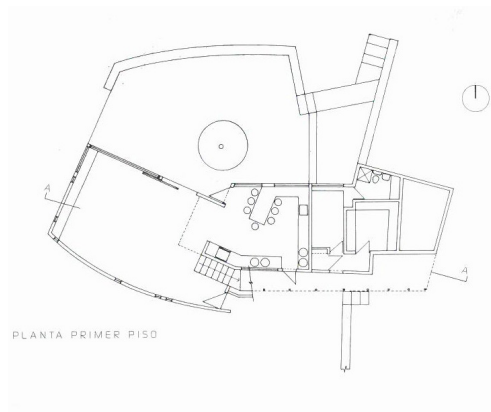
187



188



189



190

181/182/183. *Casa Pirque*, Cristian Valdés, 1990. O uso da madeira na diagonal relativamente aos eixos da casa, prolongando-se para o exterior, são característicos do modo de fazer da Escola de Valparaíso. Quer nas obras da Cidade Aberta, quer na Casa Pirque, há uma conjugação de vários materiais para o piso da mesma divisão.

184/185. *Casa del fuego*, Cazu Zegers, projecto 1995, construção 1996-1998. A linhas circulares remetem para as esculturas de Ennio Iommi. A divisão dos caixilhos é também característico de obras como a Casa Cruz, e a *Hospedería las Celdas*.

186/187/188. *Casa Lago Ranco*, Jorge Sanchez Mena, projecto e construção 1997-1998. A madeira tosca, devido aos terremotos é um elemento em comum, que com a Escola chilena, quer com a própria cidade de Valparaíso. O desenho da planta remete para a *Hospedería de las Máquinas y del Banquete*, pela conjugação de espaços que aparenta um desenho que foi sofrendo alterações ao longo do tempo.

189/190. *Casa las Pircas*, Paulo Guerrero, projecto 1994, construção 1995. A coerente articulação de vários elementos e materiais baratos remete para o conceito de *ad hocism*.

Em suma e mais uma vez, reforço a ideia de que o método da Escola de Valparaíso cresce em torno de si mesmo, fechado num universo que consolidou o seu modo de fazer e não pretende alterá-lo com a evolução do mundo exterior. Talvez, apesar de inserida num determinado tempo, a Cidade Aberta possua um carácter intemporal e, consequentemente, utópico. Quem a visita não fica indiferente, na medida em que o próprio lugar anuncia ao visitante a possibilidade do Homem poder criar a sua própria realidade e identidade.

Apesar da crítica ao “universo fechado”, tenho que afirmar que vários exemplos de arquitectos formados na Escola de Valparaíso foram capazes de se adaptar à realidade envolvente, no entanto mantiveram, em parte, a intuição característica da Cidade Aberta. Arquitectos capazes de fazer a distinção entre operar no laboratório experimental e operar através das burocracias necessárias, do qual o *ad hocism* se afasta.

Na minha perspectiva, não concordo que a prática da Arquitectura se deva cingir à espontaneidade, intuição e experimentalismo. Porém, acredito que a conjugação desses termos, o estudo dos fundamentos teóricos ao longo deste ano e a construção de obras ao longo do ano de Mobilidade, exerceram uma grande influência na procura e construção de um método pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nós, por natureza duvidamos dos métodos, assustam-nos as regras.

Acreditamos mais no encontro ocasional consequente do movimento, da viagem para um desconhecido que permanentemente nos envolve.”²⁷³

Perante a finalização do curso de Arquitectura, a construção de um método é uma questão que poderá ser debatida constantemente visto que abrange todo o nosso percurso como estudante e arquitecto. Assumo o receio que se impõe quando é tomada uma decisão quanto aos processos a seguir no desenho e prática arquitectónicas.

O estudo da Escola de Arquitectura de Valparaíso proporcionou a exploração de várias teorias da Arte e Arquitectura, assim como a compreensão acerca do contexto político e social do Chile nos anos 50. O objectivo foi cumprido, na medida em que, depois do confronto directo com a Escola e a sua posterior análise, foi possível estabelecer uma crítica acerca da sua metodologia de ensino.

Assim, conjugando experiência pessoal e o estudo da Escola em questão, afirmo que o plano curricular é capaz de pôr em prática, de facto, as motivações do Grupo desde 1952. O que poderá ser discutida é a continuidade desses fundamentos ao longo da segunda metade do século XX até à actualidade. O facto de inicialmente operar como um manifesto relativamente ao ensino vigente no Chile pode ser transportado para a actualidade, visto que cada vez mais a disciplina de Arquitectura se afasta de alguns temas como a intuição, relação com o lugar e o desenho à mão. Existem cada vez mais processos de desenho, à mão ou computador, e meios construtivos, o que conduz a uma vontade de fazer o que se pode, em vez de fazer o que se deve.

Apesar das críticas apontadas no contributo pessoal acerca do método da Escola de Valparaíso, esta é um exemplo positivo, entre muitos outros, que acredita numa Arquitectura comunitária, de baixo custo, capaz de juntar várias áreas e aceitar que o arquitecto, como indivíduo, apenas consegue operar inserido num colectivo. Dessa forma, o “Eu”

273 Lagoa Henriques, Lisboa, 1986, in Cristiano Moreira, *Reflexões sobre o método*, op. cit., p. xv.

individual é transportado para o “Eu” colectivo, valorizando o acto de habitar da mesma forma que o acto de ser e construir. Porque, na produção arquitectónica, os três conceitos apenas funcionam em conjunto e a Cidade Aberta, para além de constituir um laboratório experimental, é representativa da ideia de que a Arquitectura não opera de forma individual, mas sim da conjugação de vários pensamentos.

Relativamente aos fundamentos teóricos, o que me parece mais importante é *volver a no saber* pela analogia que pode ser feita com o continente sul-americano. Talvez a procura por uma identidade cultural, segundo o Grupo, perdida na época da exploração marítima espanhola, exerça, em parte, uma influência da produção da Arte que se viria a desenvolver no século XX. O desinteresse pela História do continente, na medida em que este representava a evolução de um laboratório experimental europeu, e não o crescimento da raiz cultural da América do Sul, pode ter conduzido a uma “vontade de esquecer”. Logo, considero que o conceito de *volver a no saber* representa mais que um afastamento ao mundo actual; é uma crítica à colonização, que ao longo de mais de quinhentos anos, inverteu o sentido natural do território. Talvez a palavra História, que tanta importância exerce no desenho da Europa actual, tenha perdido o seu valor no continente sul-americano.

O conceito de *volver a no saber* conduziu a uma reflexão pessoal acerca do meu próprio método, em constante desenvolvimento, pois acredito na importância do afastamento de ideias preconcebidas, mas por vezes necessárias, na produção arquitectónica. Continuo a considerar que as influências são um factor fundamental no desenho de projecto porém, tal como afirma Álvaro Siza, a informação deve ser assimilada para posteriormente despertar uma parte fundamental do cérebro: o inconsciente.

A ideia do inconsciente e da intuição como ferramentas de trabalho, complementadas com os restantes fundamentos teóricos apresentados no segundo capítulo, são explorados e materializados no laboratório de Ritoque. Esse facto poderá questionar a compatibilidade da Cidade Aberta com as sociedades organizadas de hoje em dia, mas é isso mesmo que lhe poderá conferir a dimensão “surrealista” que Breton idealizava para a produção artística. O seu método de ensino da Arquitectura revela um carácter e atitudes capazes de se libertar de uma determinada realidade, neste caso o contexto chileno em meados

do século XX. Através desse modo de fazer experimental, as construções existentes na Cidade Aberta desenham um “sem-lugar”, uma miragem que se vislumbra numa realidade onde a Arquitectura “constrói o desconhecido”, em contraste com a “construção do conhecido” visível nas obras literárias dos escritores hiper-realistas russos.

Apesar disso, em contraposição à teoria de Ann Pendleton-Jullian, não poderei considerar a Cidade Aberta como uma “cidade” no sentido literal da palavra pois o facto de, na perspectiva da autora, o acto de fundação ser um símbolo da cidade latino-americana, não poderá responder às questões fundamentais que a vida em sociedade requer. Não existem serviços básicos, como transportes ou unidades de saúde, que possibilitem uma evolução do ser humano. Dessa forma, a sua dependência da realidade envolvente transporta-nos ao mesmo tempo para a questão da utopia.

Na invenção utópica de Thomas More, o autor idealizou um determinado lugar, uma ilha, pois a sua sociedade funcionava, em parte, pela dependência do que a rodeava. Exatamente por ser um caso isolado, com uma determinada escala ao nível do território, a Utopia, tal como a Cidade Aberta, torna-se capaz de manter o seu método. É um espaço delimitado, que tem as suas próprias regras mas que não poderia existir sem o que a rodeia. Ou seja, mantém-se a eterna dependência de outras sociedades, tal como evoluíram até hoje. Por outro lado, também essas sociedades dependem de lugares como o caso do laboratório experimental de Ritoque, de forma a manter o equilíbrio natural da evolução; evolução que depende dos opostos, pois analisa, discute, e procura constantemente diferentes soluções para todas as questões que envolvem o ser humano.

Pelo carácter intemporal da Cidade Aberta, análogo em parte à Utopia de More, que se mantém o mesmo desde a época da sua fundação, justifica-se também a procura, ao longo deste trabalho, de filosofias ou teorias exploradas em diferentes tempos e lugares. Exemplo disso é o facto de, desde Lao Tze até ao *volver a no saber*, existir um afastamento cronológico extremo. Por outro lado, também existe uma semelhança de fundamentos que inspira uma atitude. Assim, presentes ao longo da dissertação, esse recurso a várias teorias é também uma analogia à própria intemporalidade da Cidade Aberta.

Relativamente ao resultado final da dissertação, pode ser discutida a pertinência de uma abordagem prática pela importância que o método experimental da Escola representa.

A dissertação poderia culminar numa experiência de projecto e, eventualmente, numa construção real. A verdade é que a partir do momento em que tive a oportunidade de participar nas *travesías* e no *Taller de Obra*, o processo inverteu-se. A experiência de construção de uma obra antecedeu a fundamentação teórica, pois esta ainda não tinha sido estudada e assimilada na sua totalidade. Neste seguimento, após o ano de Mobilidade Estudantil, tornou-se necessário, quase obrigatório, um estudo aprofundado desses fundamentos, para além do próprio contexto em que a Escola se insere. A procura de relações com teorias, comunidades e cidades, que pudessem ser-lhe análogos, contribuiu para criar um campo mais alargado de alternativas à prática arquitectónica, exploradas por mim até ao momento.

Assim, a dissertação não deve ser dissociada da experiência pessoal que o ano de Mobilidade me ofereceu, nem da experiência que lhe poderá suceder. Num esquema circular, este é um trabalho que termina onde começou e, por essa razão, encontra-se em infinita continuidade. Numa interpretação livre das palavras de Lao Tze: construção, fundamentação, esquecimento, composição e, de novo, construção.

Para finalizar, as considerações finais demonstram precisamente que a redacção deste trabalho não assenta numa crítica às alternativas metodológicas para a formação do arquitecto, da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso, nem tampouco procuram uma resposta para a sua viabilidade no mundo actual. O estudo do seu contexto político e geográfico em conjunto com a análise dos fundamentos teóricos da Escola explora um caminho alternativo à prática da Arquitectura que tenho vindo a desenvolver ao longo do curso, que nos poderá levar a uma outra realidade arquitectónica. Nas palavras de Lagoa Henriques, “talvez o único método seja tudo aceitar, num jogo de experiências que conduzirá à reflexão”.²⁷⁴ Assim, podemos afirmar que a dissertação foi, e continuará a ser, uma experiência capaz de iniciar, ou continuar, um longo percurso na procura de uma visão pessoal da definição da Arquitectura e do método para a atingir.

274 Lagoa Henriques, Lisboa, 1986 in Cristiano Moreira, *Reflexões sobre o método*, op. cit., p. xvi.

BIBLIOGRAFIA

ALMANDOZ, Arturo. (2002). *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. London New York: Routledge.

AMEREIDA, *volumen primero*. (Marzo 2011). Ediciones Universitárias de Valparaíso

ARCE, Rodrigo Pérez., OYARZÚN, Fernando P. & RISPA, Raúl. (2003). *Valparaíso School, Open City Group*. Montreal Que: McGill-Queen's University Press.

ARCE, Rodrigo Pérez, OYARZUN, Fernando Pérez, QUANTRILL, M. & TORRENT, Horacio. (2010). *Chilean Modern Architecture since 1950*. College Station: Texas A&M University Press

BACHELARD, Gaston. (2003). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltd.

BAUDELAIRE, Charles. & Charvet, P. (1981). *Selected writings on art and artists*. Cambridge New York: Cambridge University Press.

BERGH, Klaus, TELES, Gilberto Mendonça. (2009). *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana.

BRETON, André .(1990). *Communicating Vessels*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BORCHERS, Juan. (1968). *Institución Arquitectónica*. Santiago do Chile. Editorial Andres Belle.

BÜRDEK, Bernhard. (2005). *Design: History, theory and practice of product design*. Basel Boston: Birkhäuser - Publishers for Architecture.

CASEY, Edward S. (2000). *Imagining: a phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press.

CARMEL-ARTHUR, Judith. (2000). *Bauhaus*. London: Carlton.

CONSTANT, Nieuwenhuys & Wigley, M. (1998). *Constant's New Babylon : the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art 010 Publishers.

DESSA, Rodrigo. (2012). *A função e o jogo no ambiente urbano*. Porto: FAUP.

ELIASH, Humberto, MORENO, Manuel. (1989). *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Catolica de Chile.

FRAMPTON, Kenneth. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

FUENTE, Guillermo, ZALDÍVAR, Claudio. (2008). *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*. Santiago do Chile: ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontifica Universidad Católica de Chile.

- KAPSTEIN, Glenda. (2009). *Ciudad Anfiteatro. ARQ 73*. Santiago do Chile.
- HAUFFE, Thomas. (1998). *Design: a concise history*. Londres: Laurence King.
- HERNANDÉZ, Martín. (1997). *La invención de la arquitectura*. Madrid: Ediciones Celeste.
- HUIZINGA, Johan. (1968). *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé editors.
- HUGHES, Jonathan & SADLER, Simon. (2000). *Non-Plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford Boston: Architectural Press.
- JENCKS, Charles & SILVER, Nathan. (2013). *Adhocism, the Case for Improvisation*. Massachusetts: The MIT Press.
- JENCKS, CHARLES KROPE, Karl. (1997). *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. London: Academy editions
- MANUEL, Frank E, MANUEL, Fritzie P. (1979). *Utopian thought in the western world*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- MODELL, Arnold H. (2003). *Imagination and the meaningful brain*. Massachusetts: Institute of Technology.
- MONTANER, Josep María. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko.
- MONTANER, Josep María. (1993). *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep María. (2008). *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORE, Thomas. (1973). *Utopia*. Publicações Europa-América.
- MOREIRA, Cristiano. (1994). *Reflexões sobre o método*. Porto: FAUP
- NOUVEL, Jean. (1990). *Jean Nouvel: la obra reciente*. Barcelona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya
- OCKMAN, Joan & Eigen, E. (1993). *Architecture Culture 1943-1968 a Documentary Anthology*. New York: Columbia University Press.
- O'GORMAN, Edmundo. (2003). *La invención de América*. México: Fondo De Cultura Economica.
- PALLASMAA, Juhani. (2011). *The Embodied Image*. Chichester: John Wiley & Sons.
- PALLASMAA, Juhani. (2009). *The Thinking Hand*. Chichester: John Wiley & Sons.
- PENDLETON, Jullian Ann. (1996). *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, Chile*. Chicago Cambridge: M.I.T. Press.

PITMAN, Thea, TAYLOR, Claire. (2013). *Latin American Identity in Online Cultural Production*. New York: Taylor & Francis.

PORTAS, Nuno. (2005). *Os tempos das formas*. Guimaraes: Universidade do Minho. Departamento Autónomo de Arquitectura.

ROA, Alberto Saldarriaga. (2002). *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas Editores Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

RODRIGUES, António Jacinto. (1989). *A Bauhaus e o ensino artístico*. Lisboa: Editorial Presença.

RODRIGUES, José Manuel. (2010). *Teoria e Crítica da Arquitectura do século XX*. Edição Ordem dos Arquitectos.

RUDOLFSKY, Bernard. (1987). *Architecture Without Architects*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

SADLER, Simon. (1998). *The Situationist City*. Cambridge Mass: MIT Press.

SATO, Alberto. (1999). *24 casas : obra de arquitectos chilenos contemporáneos*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

SIZA VIEIRA, Álvaro. (1998). *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.

SMITH, Hazel & DEAN, Roger. (1997). *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*. Amsterdão: Overseas Publishers Association.

STEANE, Mary Ann. (2011). *The architecture of light*. New York: Routledge.

SUBERCASEAUX, Benjamín. (1973). *Chile o una loca geografía*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, S.A.

ZUMTHOR, Peter. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

BIBLIOGRAFIA NA INTERNET

AMEREIDA, Corporación. (2012). *Obras*.
<http://www.amereida.cl/ciudad-abierta/obras/>

BONVICINO, Régis. (2010). *A Função da Poesia*.
<http://regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=81>

BRETON, André. (1924). *Manifesto Surrealista*.
http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf

Candide. Journal for architectural knowledge, Nº4.

<http://www.books.google.pt>

DICIONÁRIOS

<http://www.portoeditora.pt/espacolingua/portuguesa/dol/dicionarios-online/>

<http://www.wordreference.com/>

ESCUELA DE ARQUITECTURA UCV, *Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*

Santiago: Revista Arquitectura Panamericana nº1.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/CCA_1992_Ritoque_Ciudad_Abierta.pdf

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DA PUCV

<http://www.ead.pucv.cl/>

EYQUEM, Miguel. (1985). *Acerca de la Cruz del Sur*. Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/8/84/OFI_1985_Acerca_Cruzdelsur.pdf

GROPIUS, Walter. (1919). *Bauhaus Manifesto and Program*.

<http://www.thelearninglab.nl/resources/Bauhaus-manifesto.pdf>

IOMMI, Godofredo. (1971). *Ciudad Abierta: Apertura de los Terrenos*. Viña del Mar: Editorial Ciudad Abierta

http://wiki.ead.pucv.cl/images/9/92/CCA_1971_Apertura_Terrenos.pdf

IOMMI, Godofredo. (1983). *De la Utopía al Espejismo*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/f/f7/CCA_1983_Utopia_Espejismo.pdf

IOMMI, Godofredo. (1971). *Manifiesto del 15 de junio de 1967*. Santiago do Chile. Ediciones de la Escuela de Arquitectura UCV

http://wiki.ead.pucv.cl/images/f/fd/OFI_1971_Manifiesto.pdf

Revista AESTESIS nº 4. *La Arquitectura y sus problemas en Chile*.

<http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis/34-revista-aisthesis-nd4>

SPITZ, René (2001) *hfg ulm*.

<http://www.books.google.pt>

TEIXEIRA, Carlos M. *Vitruvius Arquitectos*.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/03.034/698>

UNA BELLEZA NUEVA, Conversaciones con Cristian Warken. Transcrição de entrevista a Alberto Cruz por Tomás Romero. Gravada em Santiago do Chile em 2002.

<http://www.unabellezanueva.org/alberto-cruz/>

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

1. http://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Teatro_Municipal_Santiago_Chile_circa_1900.jpg
2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/ELCongreso_Chile_%281891%29.jpg
3. http://revistaadega.uol.com.br/artigo/tradicao-e-historia_4496.html
4. Humberto Eliash, Manuel Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, p. 21.
5. http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_Comercial_Edwards
6. <http://www.arqhys.com/articulos/palacio-undurraga-chile.html>
7. <http://transpressnz.blogspot.pt/2013/01/the-former-mapochos-station-santiago.html>
8. <http://www.tripomatic.com/Chile/Santiago/Estacion-Mapocho/>
9. <http://niveladorees.blogspot.pt/2012/01/da-viagem-vi-estacao-ferroviaria-de.html>
10. <http://www.touristlink.com.br/Fran%C3%A7a/lille-flandres-estacao-ferroviaria/overview.html>
11. http://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g295425-d541226-i37313539-Hotel_Restaurant_Cap_Ducal-Vina_del_Mar_Valparaiso_Region.html#37313499
12. Humberto Eliash, Manuel Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965, op. cit.*, p.32
13. Ibidem, p. 138.
14. Ibidem.
15. Ibidem, p. 168.
16. Ibidem.
17. Jullian Ann Pendleton, *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, Chile*, Chicago Cambridge, M.I.T. Press, 1996, p. 170.
18. <http://www.ead.pucv.cl/2011/apuntes-a-una-clase-magistral/>
19. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/8701297093/in/set-72157633387101943>
20. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3074420147/in/set-72157610613894352>
21. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/5703643279/in/set-72157626558764627/>
22. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4691289670/in/set-72157624128230379>
23. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4691291498/in/set-72157624128230379>
24. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6433296239/in/set-72157628225903867>
25. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open City Group*, Montreal Que, McGill-Queen's University Press, 2003, p.31.
26. Ibidem, p.47.
27. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3883992542/in/set-72157622099611569>
28. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6437548555/in/set-72157628236728901>
29. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6948626228/in/set-72157629491642700>
30. <http://www.photoinduced.com/wp-content/uploads/bauhaus.jpg>
31. <http://www.desarte.org/manifesto-bauhaus/>
32. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Schematic_teaching_of_HFG_Ulm.jpg
33. http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/objects_photos_2.html
34. http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/objects_photos_2.html
35. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/8745711302/in/set-72157633496866761>
36. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/8745702986/in/set-72157633496866761>
37. Desenhada pela autora a partir da imagem de AMEREIDA, volumen primero. (Marzo 2011). Ediciones Universitárias de Valparaíso, p.9
38. http://www.radiodelmar.cl/rdm_2012/index.php/component/content/article/99-noticias2/2058-valparaiso-exije-salida-al-mar.html
39. Fotografia de Carlos Trancoso, FAUP.
40. <http://www.blogviajesyturismo.com/valparaiso-una-ciudad-asentada-entre-cerros-chilenos>
41. Fotografia da autora.
42. <https://maps.google.pt/>
43. Rodrigo Dessa, *A função e o jogo no ambiente urbano*, Porto, FAUP, 2012, p. 99.
44. Fotografia de Vasco Antunes, FAUP.
45. Fotografia de Carlos Trancoso, FAUP.
46. Fotografia de Marta Alpuim, FAUP.
47. Fotografia de Marta Alpuim, FAUP.
48. Fotografia de Vasco Antunes, FAUP.
49. Fotografia de Carlos Trancoso, FAUP.
50. <http://www.camaralucida.cl/web/estudio/reproduccion-de-obra/loro-coiron>
51. <http://www.camaralucida.cl/web/estudio/reproduccion-de-obra/loro-coiron>
52. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015832329/in/set-72157622471822349>
53. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015834187/in/set-72157622471822349>
54. *Amereida, volumen primero*, Ediciones Universitárias de Valparaíso, Marzo 2011, p. 35.
55. <http://serurbano.files.wordpress.com/2010/02/022.jpg>
56. *Amereida, volumen primero, op.cit.*, p. 66 e 67.
57. *Amereida, volumen primero, op.cit.*, p. 170 e 171.
58. <http://www.ead.pucv.cl/wp-content/plugins/nextgen-gallery/xml/imagerotator.php?gid=14>
59. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/9128256616/in/set-72157634307195906/>
60. Desenho da autora.
61. http://scinl33.files.wordpress.com/2011/11/plano-circulaciones_generales_ciudad_abierta.jpg
62. http://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY-8-1-238316-5511436:Valparaiso--Buenos-Aires--Rio-de-Ja?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:Pub_Title%3D%22The%2BVictoria%2BRegina%2BAtlas%2C%2BPolitical%2C%2BPhysical;sort:Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_

No;lc:RUMSEY-8-1&mi=141&trs=143

63. <http://eco-antropologia.blogspot.pt/2011/05/pioneros-alemanes-en-la-pampa-del.html>
64. http://www.la-floresta.com.ar/mapas/plano_azara_1800.jpg
65. <http://infovoto.blogspot.pt/2010/10/analisis-espacial-caso-practico-lima.html>
66. Jullian Ann Pendleton, *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, op. cit.*, p. 134.
67. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open City Group, op. cit.*, p. 81.
68. Jullian Ann Pendleton, *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, op. cit.*, p. 146.
69. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4108315749/in/set-72157622814075802>
70. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3483645001/in/set-72157617444616712>
71. Jullian Ann Pendleton, *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, op. cit.*, p. 112.
72. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4114575642/in/set-72157608237957066>
73. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3082722884/in/set-72157610722300318>
74. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3082477491/in/set-72157610665374025>
75. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3531642998/in/set-72157618148076340>
76. <http://leonardofinotti.blogspot.pt/2010/04/corporacion-amereida-cells.html>
77. <http://www.leonardofinotti.com/projects/filter/architect/corporacion-amereida>
78. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3464420754/in/set-72157617150245100>
79. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3077026997/in/set-72157610580868947>
80. <http://doubleexposurejournal.com/blog/wp-content/uploads/2013/01/Un-chien-andalou.jpg>
81. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/68/Dali_DiscoveryOfAmerica.jpg
82. <http://blogopontodevista.blogspot.pt/2011/05/biografia-e-obras-rene-magritte.html>
83. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f/Hamilton-appealing2.jpg>
84. <http://pingmag.jp/2007/03/28/michel-gondry/>
85. <http://www.zerochan.net/410935>
86. <http://alienationmentale.files.wordpress.com/2011/09/la-cite-des-enfants-perdus-original.jpg>
87. Fotografia da autora.
88. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2961870374/in/faves-anamarialeon/>
89. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2962471752/in/set-72157608250303955>
90. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/5853108613/in/set-72157626881925497>
91. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/5853661782/in/set-72157626881925497>
92. Fotografia da autora.
93. <http://www.tumblr.com/tagged/herbie-hancock>
94. <http://jeffgladstone.ca/improvisor/>
95. <http://www.mundopediu.com/2013/05/os-melhores-canaais-de-humor-do-youtube.html>
96. Fotografia de Carlos Trancoso, FAUP.
97. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7177848152/in/set-72157629681788022/>
98. Fotografia da autora.
99. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2964764153/in/set-72157608284679467>
100. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4554580541/in/set-72157623936704480>
101. Fotografia da autora.
102. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open City Group, op. cit.*, p. 67.
103. <http://leonardofinotti.blogspot.pt/2010/04/corporacion-amereida-music-hall.html>
104. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7043095297/in/set-72157629734348437>
105. Jullian Ann Pendleton, *The Road that is Not a Road and the Open city, Ritoque, op. cit.*, p. 34.
106. Ibidem.
107. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún, M. Quantrell e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, College Station, Texas A&M University Press, 2010, p. 27.
108. <http://workshopsparg.files.wordpress.com/2012/04/architecture-without-architects-by-bernard-rudofsky00211.jpg>
109. Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, University of New Mexico Press, 1964.
110. Ibidem
111. http://www.latitud90.com/blog/wp-content/uploads/2010/12/Chiloe_palafitos_1.jpg
112. Fotografia da autora.
113. Charles Jencks e Nathan Silver, *Adhocism, the Case for Improvisation*, Massachusett, The MIT Press, 2013, p. 138.
114. <http://www.designimprovisation.com/blog/adhocracy-in-istanbul/>
115. http://scenographix.smugmug.com/Architecture/Geneva-IL-and-beyond/875560_kG5HkC/44081883_vFjPZrm#i=44081883&k=vFjPZrm&lb=1&cs=A
116. <http://allezallie.wordpress.com/2012/03/07/hopewell-baptist-church/>
117. Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects, op. cit.*
118. <http://allezallie.wordpress.com/2012/03/07/hopewell-baptist-church/>
119. <http://allezallie.wordpress.com/2012/03/07/hopewell-baptist-church/>
120. <http://www.amereida.cl/ciudad-abierta/campus/>
121. Fotografia da autora.
122. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7172762246/in/set-72157629669193718>
123. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6961283684/in/set-72157629884806443>
124. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún e Raúl Rispa, *Valparaíso School, Open City Group, op. cit.*, p. 82
125. <http://www.amereida.cl/ciudad-abierta/campus/>
126. http://api.ning.com/files/FxoF5JbBytLXzSIfy7X2d1ocFFonF3ZPgEnyWlDmfeleSxM07FWM3DMCtIR0Mh57S-V*hHnDKAtCkDJg30jXHGE19j3j5jOk/miro.jpg
127. <http://aumatic.blogspot.pt/2012/11/mirojoan-i-ferra-talento-catalao-em.html>

128. <http://postgradcasanova.com/what-big-fish-can-teach-us-about-the-journey-of-life/>
129. http://www.dailyalbum.com/albums/happy_dagger/album594/album658/big_fish_shoes
130. <http://oroteiro.files.wordpress.com/2010/05/tim-burton-s-vincent-tim-burton-5295745-820-616.jpg>
131. <http://jessicapezalla.blogspot.pt/2011/05/palais-ideal.html>
132. <http://katarinavelika.files.wordpress.com/2011/05/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind.jpg>
133. <http://trueslant.com/childers/2009/12/17/canon-fodder-a-clockwork-orange/>
134. Fotografia da autora.
135. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3081864441/in/set-72157610721992480>
136. http://www.carovandijk.nl/ss1/wp-content/uploads/constant_1968.jpg
137. http://relationalthought.files.wordpress.com/2012/11/1959-60-e28098new-babylon-gezicht-op-een-sector_-constant-nieuwenhuys-perspectiva.jpg
138. <http://www.ead.pucv.cl/wp-content/archivos/2009/08/malla-arq1.pdf>
139. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6961127990/in/set-72157629884655435>
140. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3969049884/in/set-72157622362600015>
141. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3469221314/in/set-72157617228697320>
142. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3078235586/in/set-72157610588027371>
143. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4709486606/in/set-72157624170933327>
144. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3989785100/in/set-72157622409870915>
145. <http://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4011484113/in/set-72157622461191025>
146. Fotografia da autora.
147. Fotografia da autora.
148. Fotografia da autora.
149. <http://www.archdaily.com/41900/churchita-supersudaka/1259015752-imgp0145/>
150. <http://www.archdaily.com/42346/kiltro-house-supersudaka/casa-kiltro-17/>
151. <http://www.cttmadera.cl/2008/10/26/landmark-ruta-de-turismo-rural-secano-interior/>
152. <http://www.pinoahuacho.blogspot.pt/>
153. <http://www.pinoahuacho.blogspot.pt/>
154. http://www.facartes.unal.edu.co/portal/unidades/esarq/premios_america_PC/caveri.html
155. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.049/4064>
156. <http://www.treehugger.com/travel/arcosanti-a-utopian-well-in-the-desert.html>
157. <http://www.archdaily.com/159763/paolo-soleris-arcosanti-the-city-in-the-image-of-man/image-13-4/>
158. <http://www.archdaily.com/159763/paolo-soleris-arcosanti-the-city-in-the-image-of-man/image-3-8/>
159. <http://www.ruralstudio.org/projects/newbern-fire-station>
160. [http://3.bp.blogspot.com/-dC1SpmYylyM/TycCzNkbo9I/AAAAAAAAAL4/Rp3mqjXagV4/s1600/Harris+\(Butterfly\)+House+01.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-dC1SpmYylyM/TycCzNkbo9I/AAAAAAAAAL4/Rp3mqjXagV4/s1600/Harris+(Butterfly)+House+01.jpg)
161. <http://www.recyclart.org/2009/10/corrugated-cardboard-pod/>
162. <http://www.ruralstudio.org/projects/christine-papercrete-house>
163. <http://www.ruralstudio.org/projects/akron-boys-girls-club>
164. <http://www.ruralstudio.org/projects/akron-boys-girls-club>
165. <http://samuelmockbee.net/rural-studio/projects/yancey-chapel/>
166. http://1.bp.blogspot.com/-koX65bo2yg4/TybM_8UHERI/AAAAAAAAALA/qdNE9FFE-V0/s1600/Supershed+and+Pods+04.jpg
167. <http://2.bp.blogspot.com/-6OmnVqG66rk/TybM-RLH23I/AAAAAAAAAK4/etrU5o2h77s/s1600/Supershed+and+Pods+03.jpg>
168. <http://www.eric-randall.com/scrapbook/pages/Christine-papercrete-house-DSC05441.html>
169. <http://miesandpeas.blogspot.pt/2011/09/mies-hale-county-animal-shelter.html>
170. <http://www.arcosanti.org/taxonomy/term/136?page=2>
171. <http://www.ruralstudio.org/projects/rose-lee-house>
172. Fotografia da autora.
173. <http://brave-new-world-movie-trailer.blogspot.pt/>
174. <http://www.vortexcultural.com.br/literatura/resenha-1984/>
175. Fotografia de Robin Rakke, Oslo, Noruega.
176. Fotografia de Robin Rakke, Oslo, Noruega.
177. Fotografia da autora, Novembro de 2011.
178. Fotografia de Carlos Trancoso, Janeiro de 2012.
179. Fotografia da autora, Novembro de 2011.
180. Fotografia de Carlos Trancoso, Janeiro de 2012.
181. <http://www.mueblesvaldes.com/arquitectura/>
182. <http://www.mueblesvaldes.com/arquitectura/>
183. Rodrigo Arce, Fernando Oyarzún, M. Quantrill e Horacio Torrent, *Chilean Modern Architecture since 1950*, College Station, Texas A&M University Press, 2010, p. 35.
184. Alberto Sato, *24 casas : obra de arquitectos chilenos contemporáneos*. Santiago de Chile, Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, p. 171.
185. Ibidem, p. 170.
186. Ibidem, p. 143.
187. Ibidem, p. 142.
188. Ibidem, p. 138.
189. Ibidem, p. 90.
190. Ibidem, p. 88.